This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.

+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.

+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.

+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at `http://books.google.com/`

Über dieses Buch

Dies ist ein digitales Exemplar eines Buches, das seit Generationen in den Regalen der Bibliotheken aufbewahrt wurde, bevor es von Google im Rahmen eines Projekts, mit dem die Bücher dieser Welt online verfügbar gemacht werden sollen, sorgfältig gescannt wurde.

Das Buch hat das Urheberrecht überdauert und kann nun öffentlich zugänglich gemacht werden. Ein öffentlich zugängliches Buch ist ein Buch, das niemals Urheberrechten unterlag oder bei dem die Schutzfrist des Urheberrechts abgelaufen ist. Ob ein Buch öffentlich zugänglich ist, kann von Land zu Land unterschiedlich sein. Öffentlich zugängliche Bücher sind unser Tor zur Vergangenheit und stellen ein geschichtliches, kulturelles und wissenschaftliches Vermögen dar, das häufig nur schwierig zu entdecken ist.

Gebrauchsspuren, Anmerkungen und andere Randbemerkungen, die im Originalband enthalten sind, finden sich auch in dieser Datei – eine Erinnerung an die lange Reise, die das Buch vom Verleger zu einer Bibliothek und weiter zu Ihnen hinter sich gebracht hat.

Nutzungsrichtlinien

Google ist stolz, mit Bibliotheken in partnerschaftlicher Zusammenarbeit öffentlich zugängliches Material zu digitalisieren und einer breiten Masse zugänglich zu machen. Öffentlich zugängliche Bücher gehören der Öffentlichkeit, und wir sind nur ihre Hüter. Nichtsdestotrotz ist diese Arbeit kostspielig. Um diese Ressource weiterhin zur Verfügung stellen zu können, haben wir Schritte unternommen, um den Missbrauch durch kommerzielle Parteien zu verhindern. Dazu gehören technische Einschränkungen für automatisierte Abfragen.

Wir bitten Sie um Einhaltung folgender Richtlinien:

+ *Nutzung der Dateien zu nichtkommerziellen Zwecken* Wir haben Google Buchsuche für Endanwender konzipiert und möchten, dass Sie diese Dateien nur für persönliche, nichtkommerzielle Zwecke verwenden.

+ *Keine automatisierten Abfragen* Senden Sie keine automatisierten Abfragen irgendwelcher Art an das Google-System. Wenn Sie Recherchen über maschinelle Übersetzung, optische Zeichenerkennung oder andere Bereiche durchführen, in denen der Zugang zu Text in großen Mengen nützlich ist, wenden Sie sich bitte an uns. Wir fördern die Nutzung des öffentlich zugänglichen Materials für diese Zwecke und können Ihnen unter Umständen helfen.

+ *Beibehaltung von Google-Markenelementen* Das "Wasserzeichen" von Google, das Sie in jeder Datei finden, ist wichtig zur Information über dieses Projekt und hilft den Anwendern weiteres Material über Google Buchsuche zu finden. Bitte entfernen Sie das Wasserzeichen nicht.

+ *Bewegen Sie sich innerhalb der Legalität* Unabhängig von Ihrem Verwendungszweck müssen Sie sich Ihrer Verantwortung bewusst sein, sicherzustellen, dass Ihre Nutzung legal ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass ein Buch, das nach unserem Dafürhalten für Nutzer in den USA öffentlich zugänglich ist, auch für Nutzer in anderen Ländern öffentlich zugänglich ist. Ob ein Buch noch dem Urheberrecht unterliegt, ist von Land zu Land verschieden. Wir können keine Beratung leisten, ob eine bestimmte Nutzung eines bestimmten Buches gesetzlich zulässig ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass das Erscheinen eines Buchs in Google Buchsuche bedeutet, dass es in jeder Form und überall auf der Welt verwendet werden kann. Eine Urheberrechtsverletzung kann schwerwiegende Folgen haben.

Über Google Buchsuche

Das Ziel von Google besteht darin, die weltweiten Informationen zu organisieren und allgemein nutzbar und zugänglich zu machen. Google Buchsuche hilft Lesern dabei, die Bücher dieser Welt zu entdecken, und unterstützt Autoren und Verleger dabei, neue Zielgruppen zu erreichen. Den gesamten Buchtext können Sie im Internet unter `http://books.google.com` durchsuchen.

PC
2511
.M94

Ueber

...ntuirend-Metrische Verse

in der Französ. Sprache

de

16 – 19 Jhr

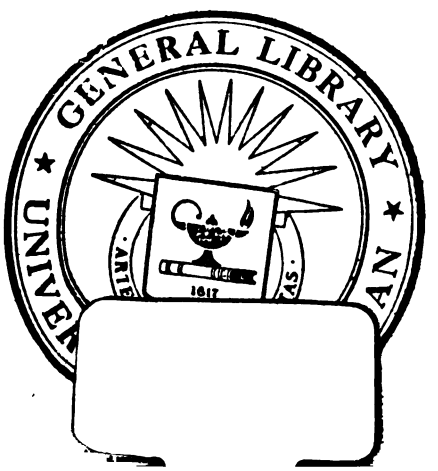
BUHR A

a39015 01814987 5b

Muller

Muller, K. Ebuard. Ueber Accentuirend-Metrische Verse...

LES
LIVRES
SONT
NOS
MEILLEURS
AMIS


UNIVERSITY OF MICHIGAN
GENERAL LIBRARY
1817

UEBER

ACCENTUIREND-METRISCHE VERSE

IN DER

FRANZOESISCHEN SPRACHE

DES XVI.–XIX. JAHRHUNDERTS.

INAUGURAL-DISSERTATION

ZUR ERLANGUNG DER DOCTORWUERDE

DER H. PHILOS. FACULTÆT DER UNIV. ROSTOCK EINGEREICHT

VON

K. EDUARD MÜLLER.

BONN

BUCHDRUCKEREI VON P. NEUSSER

1882.

PC
2511
.M94

Library of H P Thieme 4-22-41
3-17-43 G.S.J.

LITERATUR.

Estienne Pasquier, Recherches de la France. Paris 1665.
Nicolas Rapin, Oeuvres latines et françoises, her. v. Callier. Paris 1610.
Jean Passerat, Poésies franç., her. v. Blanchemain. 2 Bde. Paris 1880.
Baïf, Poésies choisies, her. v. Becq de Fouquières. Paris 1874.
Agrippa d'Aubigné, Oeuvres compl., her. v. Réaume u. de Caussade, III. Paris 1874.
Ronsard, Oeuvres, her. v. Blanchemain, II. Paris 1857.
Jean Vauquelin, Art poétique, her. v. Genty. Paris 1862.
Enoch Hanmann's Anmerkungen zu Opitz, Buch von der teutschen Poeterey. Frankfurt 16..?
Abbé d'Olivet, Traité de la Prosodie françoise. Frankfurt 1756. SS. 243—324. (Der 1. Teil des Buches enthält die „Synonymes françois" des Abbé Girard.)
Les Beautés poétiques de toutes les langues, considérées sous le rapport de l'accent et du rhythme. Ouvr. qui a été couronné par la sec. classe de l'Inst. de Fr. dans la séance publ. du 6 avril 1815. Par l'abbé Scoppa, Sicilien, employé extraord. à l'Univ. de Fr. Paris 1816.
Comte de Saint-Leu, Essai sur la versification. 2 Bde., Rom 1825 u. Florenz 1826.
Quicherat, Traité de versific. franç. 2. Aufl., Paris 1850.
Paul Ackermann, Traité de l'accent appliqué à la théorie de la versific. 2. Aufl., Paris u. Berlin 1843.
H. Boscaven, Manuel de versific. Brüssel bei A. Jamar. (132 S.)
H. Nagel, Die metrischen Verse Baïf's. (Diss.) Leipzig 1878.
Chiarini, I critici italiani e la metrica delle *Odi barbare;* Vorrede z. 2. Aufl. v. Carducci's *Odi barb.* Bologna 1878.
Lubarsch, Französische Verslehre. Berlin 1879.
Becq de Fouquières, Traité gén. de versific. fr. Paris 1879.
Gramont, Les vers français et leur prosodie. 2. Aufl., Paris 1879.
Tobler, Vom französischen Versbau alter u. neuer Zeit. Leipzig 1880.
Th. de Banville, Petit traité de poésie fr. Paris 1881.
Sainte-Beuve, Tableau de la Poésie française au XVIe siècle. 2. Aufl. Paris 1869.

Francis Wey, Hist. des révolutions du langage en France. Paris 1848.
Ern. Legouvé (de l'Ac. fr.), l'Art de la lecture. 20. Aufl.
Vischer, Aesthetik. Stuttgart 1857.
J. H. v. Kirchmann, Aesthetik auf realistischer Grundlage. Berlin 1866.
Arrey v. Dommer, Elemente der Musik. Leipzig 1862.
Sievers, Grundzüge der Phonetik. Leipzig 1881.
J. Storm, Engl. Philologie (deutsche Ausg.), I. Heilbronn 1881.
Chants et Chansons populaires, her. v. Delloye. Paris 1843.
Emile Deschamps, Poésies. Paris 1841.
Théophile Gautier, Poésies complètes, II. Paris 1875.
André Van Hasselt, Oeuvres (5 Bde. Poésies und 5 Bde. Prose). Brüssel 1876—77.

Unter accentuirend-metrischen Versen verstehen wir solche Verse, welche in Zahl und Folge der Tonhebungen und Senkungen eine jeweilen bestimmte Ordnung zeigen: also Verse mit Tonmessung, wie sie der deutschen Dichtkunst seit Opitz und Spee eigen sind. Im gemeinen französischen Vers ist der Wechsel zwischen Hebung und Senkung ein nicht geregelter, freier. Diese Ungebundenheit der Accentuirung wird bald als ein Mangel, bald als ein Vorzug aufgefasst, je nachdem mehr Wert auf formale Schönheit oder auf charakteristischen Ausdruck der poetischen Rede gelegt wird. Eine Betrachtung der Verschiedenheit in der Entwicklung der Verskunst verschiedener Sprachen führt uns — im Hinblick auf ähnliche Beziehungen im Bereich des organischen und des Kunstlebens — zu der Frage: ob von jener Regelmässigkeit der Betonung, welche der Verskunst gewisser Sprachen ein charakteristisches Gepräge verleiht, in der Versification anders gearteter Sprachgruppen sich nicht Versuche und Tendenzen vorfinden? Wir wollen versuchen, solche Spuren in der französischen Dichtung aufzufinden. Um aber für eine Untersuchung derselben eine sichere Grundlage zu gewinnen, haben wir zuvörderst bestimmte Normen für die Accentuirung zu ermitteln:

Unter Accent ist zunächst der exspiratorische oder emphatische Wortaccent zu verstehen (s. Sievers, 181), welcher im Französischen in der Regel die letzte [1]) volltönende Sylbe des Wortes trifft. Welchen Klassen von Wörtern dieser Accent zukomme, finden wir zuerst von dem Franzosen Paul

1) In dieser Ansicht stimmen die namhaftesten deutschen und französischen Fachgelehrten überein, an deren Spitze Diez und Littré zu nennen sind.

Ackermann deutlich ausgesprochen (S. 14): „Le verbe, le substantif, l'adjectif, l'adverbe, l'interjonction ont par eux-mêmes l'accent tonique, et ne le perdent que par position. Au contraire, les petits mots de rapport et de détermination, tels que les articles, les pronoms, la conjonction et la préposition [auch das Hülfsverbum] sont naturellement privés de l'accent tonique, et ne le reçoivent que par position." Was den Verlust des Accents durch Position betrifft, so ist die Regel Ackermann's zu beachten (S. 26): „En général tout monosyllabe qui en suit immédiatement un autre auquel il est intimement uni par le sens, tend à absorber son accent tonique." Verba in der verneinenden, fragenden oder befehlenden Form verlieren den Accent ihrer letzten Sylbe, wenn derselben ein einsylbiges Verneinungswort oder Pronomen (mit Ausnahme von je und ce) folgt, welches die Wortverbindung abschliesst: diese letztere wird dann wie ein einziges Wort behandelt, so dass der Ton des Verbums auf das schliessende Monosyllabum übergeht. (Bei mehrsylbigen Verben macht sich dann auf der Anfangs- oder Stammsylbe nicht selten ein schwacher Nebenton bemerkbar.)

Weit stärker als der Wortaccent ist im Französischen der Satzaccent, welcher die letzte volle Sylbe des Satzes trifft und nicht selten mit einer chromatischen Erhöhung des Tones verbunden ist (also dann nach Sievers' Bezeichnung einen tonischen oder musikalischen Accent darstellt). Das Französische hat mehr als irgend eine andere Sprache den Wortaccent herabgesetzt zu Gunsten des Satzaccents; s. hierüber Mätzner (Franz. Gramm., 2. Aufl., S. 33), Benecke (Die franz. Ausspr.) und die „Syst. Darstellung" v. Plötz [1]). Wenn der Franzose in der gewöhnlichen Rede ein Wort hervorheben will, so stellt er es an das Ende eines Satzes, damit

1) Storm äussert S. 48 über den franz. Wortton: „Im Französischen, besonders in der gebildeten Sprache, ist der Nachdruck sehr geschwächt, namentlich in der zusammenhängenden Rede, wo er nur »in pausa«, beim Einhalten der Rede oder am Schluss des Satzes mehr selbstständig hervortritt; man kann sagen, dass beinahe alle übr. Sylben (ausser denen, die stummes e haben) einen Nebenaccent haben, namentl. alle mit langen Vocalen wie māison, rāser, aber auch mit kurzen, wie répéter."

es den Satzaccent erhalte: daher die umschreibenden Sätze mit ce. — Bei der strengen Wortfolge des Französischen wird jede Unterbrechung derselben, jede Umstellung oder Einschiebung als eine Unterbrechung des Satzes empfunden; an den Unterbrechungsstellen erhält daher der Wortaccent eine Bedeutung und Verstärkung, welche der des Satzaccents nahe kommt. Auf diese Weise können auch an sich tonlose Wörter den Ton erhalten, sogar Conjunctionen, Präpositionen u. dgl. „Toutes les incidences dans une phrase," sagt Ackermann, 25, 27, „y produisent des espèces de suspensions, qui renforcent toujours l'accent tonique du mot devant lequel la suspension s'opère. . . Les transpositions et les inversions renforcent l'accent tonique. Ces constructions sont non seulement favorables à l'accent, mais beaucoup encore à l'effet pittoresque." So erklärt sich die von Gramont (S. 68) getadelte Aeusserung des P. du Cerceau, „que l'inversion est l'essence même de la poésie française". Dass die französische Sprache Inversionen nur in sehr beschränkter Weise zulässt, ist einer klangvollen Betonung des französischen Verses nicht günstig. Quicherat (chap. IX) hält mit Laharpe die inversion bien employée für empfehlenswert. Banville, S. 64, verwirft die Inversionen als nicht naturgemäss; allerdings suchen die Romantiker eine ausdrucksvolle Betonung im Innern des Verses mehr durch Interjectionen, Incisionen und enjambement zu erzielen.

Der Wortaccent ist im Französischen nicht blos schwächer, als in den andern romanischen und in den germanischen Sprachen; er ist auch weniger stabil und zweifelsohne. Dass die Verba häufig einem Verlust (resp. einer Verschiebung) des Accents unterliegen, haben wir oben gesehen. Beim Tonsylbenstoss eines mehrsylbigen Wortes mit einem Monosyllabum macht sich bei ersterem nicht selten die Neigung geltend, den Ton von der letzten Sylbe auf eine der vorhergehenden zu verlegen, soweit Quantität und etymologische Bedeutung der Sylben dies zulassen. A. Cauvet (la Pron. fr. et la diction, 1881) will den auf lange Vocale wie â, ê, ô, aî, au lautenden Sylben den Ton selbst dann zugeteilt

wissen, wenn sie nicht die letzte volltönende Sylbe des Wortes bilden; er constatirt auch, besonders in der dramatischen Declamation, Betonungen wie: **hor**rible, **Cin**na, **sor**tez! **mor**bleu! — Nach des Schreibers eigenen Erfahrungen (während eines achtjährigen Aufenthaltes in Frankreich, hauptsächlich in Paris) findet sich in der Umgangssprache eine Abweichung von der Betonung der Endsylbe am häufigsten bei den Verben, besonders den zweisylbigen. Die Quantität scheint hierbei von Einfluss zu sein: so wird man Infinitive auf er relativ weit häufiger unbetont hören, als solche auf ir und oir; auch das participe passé dürfte wohl nur in der ersten Conjugation unbetont vorkommen. Den Satz: „a**llez,** *por*tez la **lettre** à la **poste**, *al*lez **vite**!" wird man häufig so betont hören, dass in portez und dem zweiten allez der Accent der Endsylbe ausfällt; bei schärferem Aufmerken wird man vielleicht einen schwachen Ton auf der ersten Sylbe dieser beiden Wörter wahrnehmen. Bei allez kann die direct folgende Tonsylbe die Ursache der Accent-Entziehung sein; bei portez ist diese Ursache nicht vorhanden. Die Betonung por*tez* la **lettre** ist nicht ausgeschlossen; doch dürfte dem Pariser jene erstere Form geläufiger sein. Ackermann nimmt in vielsylbigen Wörtern einen tieftonigen accent d'appui auf der ersten oder zweiten Sylbe an (ebenso Quicherat u. A.; Gramont u. and. Franzosen leugnen denselben oder bemerken ihn nur in der Aussprache gewisser Provinzialdialekte). „Nous avons vu," sagt Ackermann S. 22, „que l'accent d'appui consiste à presser de la voix sur le commencement du mot, et qu'elle en relève la fin par l'accent tonique. Par ce mouvement de baisse et de hausse la voix est toujours poussée en avant, et cela donne à la prolation française quelque chose d'élastique et d'accéléré. . . . Il y a en général une similitude entre l'accentuation du mot isolé et la distribution des accents dans la phrase." Die Richtigkeit dieser Ansichten vorausgesetzt, wäre in dem obigen Beispiel die Phrase portez la lettre als ein einheitlicher Satztact aufzufassen, und der schwache Ton auf por als ein Nebenaccent desselben zu betrachten; ähnlich in: *al*lez **vite**! *al*lez tou**jours,** u. dgl.

Ausser dem Wort- und dem Satz-Accent ist der oratorische oder Sinn-Accent von Wichtigkeit. In mehrsylbigen Wörtern fällt derselbe nicht immer mit dem Wortaccent zusammen, sondern zeigt eine auffallende Neigung, der Anfangs- oder Stammsylbe des Wortes sich zu bemächtigen. Schon aus dem vorigen Jahrhundert findet sich ein Zeugniss hierfür im Supplément du Dict. Encyclop.: „Dans les polysyllabes, l'accent oratoire renforce ou affaiblit l'accent grammatical (s. Scoppa, 228)." Dasselbe constatirt für die heutige Bühnensprache Plötz, in seinem Aussprachebuch [1]); es kommt sogar vor, dass der Reim- oder Cäsursylbe, durch einen starken oratorischen Accent auf einer vorangehenden Sylbe des Wortes, der Ton vorweggenommen wird [2]). Hamann (Leitf. zur Erl. d. franz. Ausspr., 1854) giebt für diese Erscheinung folgende Erklärung: „Beim Ungestüm des Affects wirft sich die Hebung, gleichsam ungeduldig die letzte Sylbe zu erwarten, auf eine frühere." Man könnte den Vorgang sich auch so erklären, dass der Sinn-Accent die nur formal bedeutenden Suffixe und Flexionssylben meidet und mit Vorliebe diejenige Sylbe aufsucht, welche wirklich den unterscheidenden Sinn und Begriff des Wortes repräsentirt. Ein solcher partieller Accentwandel wäre als ein fortschreitender Uebergang vom formalen zum realen oder (anders aufgefasst) zum logischen Princip zu betrachten, wie ihn die historische Wandlung der indo-europäischen Sprachen und der allgemeine Entwicklungsgang der europäischen Geistescultur überhaupt uns darbieten. Vgl. auch Schuchardt in Gr.'s Zeitschr. f. rom. Phil. IV. 144 [3]).

1) Zu den Beisp. von Plötz, S. 15, ist zu bemerken, dass eine starke oder gar ausschliessliche Betonung der ersten Sylbe in Wörtern wie obéir zwar in der emphatischen Sprache der Bühne vorkommen kann (so lange auf dieser eine stark realistische Strömung herrscht), dass sie aber schwerlich ihren Weg in die gebildete Umgangssprache findet.

2) S. Storm, S. 79, 82: „. . . Der [oratorische] Extra-Accent ist oft wirklich stärker als der normale Nachdruck auf der Endsylbe. . . Der franz. Accent enthält ein subjectives Moment und bleibt zum Teil Sache des Gefühls, indem der rhetorische Accent oft den normalen verdunkelt, so dass die Franzosen selbst sich darin irren können." S. 77: „Gewöhnlich wissen die Franzosen nicht, wo sie den Nachdruck legen."

3) Wir sehen uns veranlasst, eine Arbeit über „den franz. Wortton" von T. Merkel, Prof. u. Vorst. d. höh. Bürgersch. zu Freiburg i. B.

Gaston Paris (Et. sur le rôle de l'acc. latin dans la langue fr., 1862) spricht sich dahin aus: „Les diverses modi-

---

[nicht zu verwechseln mit dem Med. C. L. Merkel, dem Verf. der „Anthropophonik"] hier zu erwähnen. Dieser Aufsatz über den franz. Wortton (ein 1880 als Schulprogr. gedruckter Vortrag aus d. J. 1873) bestreitet die Existenz des Satzaccents, sowie die Stellung des Wortaccents auf der Endsylbe und stellt die Behauptung auf: „Die gegenwärtige franz. Aussprache legt den Nachdruck auf die volltönende erste Sylbe der Wörter." Die mitgeteilten Beisp. betr., ist als richtig anzuerkennen, dass die Namen Molière, Bossuet, Pascal, Voltaire, Rousseau, Guizot, Monmartre, Panthéon häufig mit dem Nachdruck auf der 1. Sylbe vorkommen (obgleich sie auch mit dem Nachdruck auf der Endsylbe zu hören sind — wobei die Verbindung und Stellung des Wortes von Einfluss ist). Die übrigen angeführten Wörter jedoch sind fast ohne Ausnahme als falsch betont zu bezeichnen, z. B. **Paris**, **boulevard**, **Madeleine**, **Débats**, **Moniteur**, **jardin**, **terrasse**, **service**, **intendant**, **magasin**, **quartier latin** etc., und schliesslich das wahrhaft überraschende **accent tonique**. In gleich erstaunlicher Weise sind die angeführten Sätze accentuirt, z. B.: je l'ai **félicité** sur son **mariage**; l'homme est une **créature parlante**; je ne l'ai pas **encore entendu** u. s. w.

Eine Erklärung dieser Verirrung liefert der Verf. selber, in den 7 Jahre nach Aufstellung seiner Thesen hinzugefügten Bemerkungen, S. 22: „. . . Es liegt vollkommen im Bereich der Möglichkeit, dass unser süddeutsches Ohr durch den breiteren Ton der Aussprache verwöhnt ist (nach Ackermann's Aussage haben auch die dem alemannischen Stamm benachbarten habitants de l'anc. prov. de Bourgogne une prolation plus grave et plus lente; ils modulent à la fois l'accent tonique et l'accent d'appui, et leur parler en reçoit une grande sonorité) und dass gerade unsere Brüder im Norden, welche flüchtiger und accentuirter reden, von Natur aus für den Endton besser veranlagt sind. Auch bei einzelnen Individuen kann es vorkommen — dies lässt sich täglich beobachten —, dass z. B. der Eine den gleichmässigen Tact des Soldatenschrittes eher jambisch, der Andere eher trochäisch auffasst, oder dass der Eine in dem nicht besonders accentuirten Dreigestampf der Pflasterer oder einer Maschine eher einen Daktylus, der Andere dagegen einen Anapäst findet; ein Dritter entdeckt die Hebung wieder an einer andern Stelle, und ein Vierter meint vielleicht, kein Ton habe einen besondern Nachdruck. Es ist auch ganz unbestreitbar, dass man in Süddeutschland und im Elsass (s. Sallwürk im Päd. Archiv 1880, S. 31) im Allg. eine allzustarke Betonung der 1. Sylbe wahrnimmt. Ich selbst habe bei meinen Schülern unablässig gegen diesen Fehler zu kämpfen, u. s. w." Zur bessern Würdigung der fraglichen Gehör-Vorgänge ist auf Kant zurückzugehen, welcher uns zeigt, dass wir die Dinge nur so erkennen, wie sie durch das subjective Medium unserer Anschauungsformen uns erscheinen; den franz. „Accent an sich" werden wir schwerlich erkennen (G. Paris hofft ihn dermaleinst gründlich zu erforschen mittels eines zu construirenden Phonographen und will bis dahin nicht discutiren „sur ce point, où on n'entend pas de même et où on ne s'entend pas soi-même", s. Romania IX. 480). Der betr. psychophysische Vorgang findet sich näher dargestellt in Wendt's „Sinneswahrnehmungen u. Sinnestäusch." (H. 166 der Samml. g. wiss. Vortr. v. Virch. u. Holtz.), S. 12: „. . . Die Apperception (d. i. die Verbindung der neu anlangenden sinnlichen Eindrücke mit einer aus früheren ähnlichen Anschauungen abgeleiteten Vorstellung) spielt in der weitaus grössten Zahl der Sinneswahrnehmungen eine grössere Rolle, als sie ihr bei einiger-

fications apportées à l'accentuation française soit par l'accent oratoire, soit par les prononciations provinciales, se bornent à donner à un mot deux accents et à restreindre la valeur

maassen sorgfältiger Beobachtung sinnlicher Gegenstände zufallen darf. Meistenteils begnügen wir uns nämlich mit recht oberflächlichen Anschauungen, denen die Apperception auf mehr als halbem Wege entgegenkommt, und der ganze Process erreicht mit der Verknüpfung einer für identisch angenommenen Vorstellung seinen Abschluss, ehe die sinnliche Auffassung des Einzelnen vollendet ist." Die Macht der Gewohnheit ist somit im Stande, Sinneswahrnehmungen, zumal wenn ihnen nur schwache sinnliche Eindrücke zu Grunde liegen, zu beeinflussen; im vorliegenden Falle scheint die lebenslange Gewöhnung an den fallenden Rhythmus der Muttersprache die Wahrnehmung der Betonung des fremden Idioms in entscheidender Weise beeinflusst zu haben. Der Norddeutsche ist zwar auch an einen überwiegend fallenden Rhythmus in seiner Muttersprache gewöhnt, aber doch in geringerem Grade als der Süddeutsche, indem er u. a. die Vocale verschiedener Präfixe und Proklitika (z. B. ge-, zu) nicht — wie Jener in volkstümlicher Aussprache — zu unterdrücken pflegt und somit das Hören und Reden auch einer jambischen, steigenden Tonbewegung von Kindheit an ihm weniger fremd ist. — Der in Gemässheit seines gewohnten Hörens und Betonens der Muttersprache auch das Französische hörende und betonende Alemanne steht übrigens mit seiner Auffassung des franz. Worttons nicht vereinzelt da. Der französisch redende Engländer z. B. wird, getreu seiner volkstümlichen Vorstellung, auf Befragen meistens dieselbe Theorie über den franz. Accent bekennen wie Hr. M., selbst wenn seine Betonung des Französischen eine wirklich französische sein sollte. Sogar sprachgelehrte Engländer scheinen dieser chronischen Selbsttäuschung unterworfen zu sein. So behauptet Sweet im Handb. of Phonetics, 126: „the wordstress, in French, is generally on the first syllable". Storm erklärt sich gegen diese Ansicht, S. 79, 77: „Ausländer nehmen den franz. Nebenaccent, besonders wenn er hohen Ton hat, oft für den einzigen oder Hauptaccent. . . Ich muss bestimmt bestreiten, dass the wordstress is generally on the first syllable. Dies ist der Eindruck, den der franz. Accent auf englische Ohren macht, und die Engländer sprechen gewöhnlich das Französische auf diese Weise aus: Róchefort, Páris, mílitaire, was auf franz. Ohren einen sehr befremdenden Eindruck macht, u. s. w."

Unter den Beobachtungen M.'s und seiner Gewährsmänner findet sich die richtige: dass der norddeutsche Schüler die Neigung zeigt, die Betonung der Endsylben in der zusammenhängenden franz. Rede zu übertreiben (eine Folge der starken Accentuirung der Muttersprache). Dieser Fehler ist aber als der geringere der beiden in Frage stehenden zu betrachten, da er bei Erlangung grösserer Geläufigkeit im Gebrauch des fremden Idioms, besonders bei längerem Aufenthalt im betr. Lande, allmälig zu verschwinden pflegt. Storm, 82, äussert hierüber: „Bei germanischen Ausländern giebt es gewöhnlich 3 Stufen in der Erkennung des franz. Accents. Man fängt mit der üblichen Schulaussprache an, welche einen allzu starken und ausschliesslichen Nachdruck auf die Endsylben legt. Wenn man dann mit eingeborenen Franzosen in Berührung kommt, findet man, dass diese alle Sylben ungefähr gleich stark accentuiren, und namentlich oft die erste stärker als die folgenden. Erst wenn man sich in die franz. Aussprache eingelebt hat, gelangt man zur Erkenntniss, dass der normale Hauptaccent, wenn auch geschwächt, doch beständig auf der Endsylbe bleibt."

de l'accent principal, mais elles ne le détruisent jamais.“ In Uebereinstimmung hiermit sehen wir Quicherat, Ackermann, Becq de Fouquières, Gramont, also die neuesten französischen Metriker, welche sich mit dem Accent beschäftigen, denselben nach bekannter Regel auf die letzte männliche Sylbe des Wortes legen — welchem Beispiel wir zu folgen haben. Dem Vorgehen Gramont's ist jedoch insofern nicht zu folgen, als derselbe sehr häufig ganz unselbstständige, noch dazu einsylbige Beziehungswörter mit dem Versaccent bezeichnet.

Da die natürliche Schwäche des Worttons einer entschiedenen rhythmischen Bewegung im Innern des Verses nicht förderlich ist, so weist man dem Vortrag des Verses die Aufgabe zu, den Wortton stärker zu markiren, als in der Prosa üblich. So verlangt Ackermann, S. 70: „Il ne faut pas oublier que les vers ne se lisent pas comme de la prose; on doit beaucoup plus y faire ressortir l'accent tonique, et tel vers qui semble prosaïque, bien récité ne l'est pas.“ Wird dieser Forderung des beaucoup plus stets Genüge geleistet? und inwieweit kann ihr genügt werden? Lubarsch meint (S. 31), da beim Vortrag von Versen alle einzelnen Sylben sorgfältiger hervorgehoben und zu grösserer Selbstständigkeit gebracht würden, so werde diese sorgfältigere Darstellung der Laute durch die Aussprache auch den Tonsylben zu gute kommen müssen, und ihnen naturgemäss noch mehr als den tonlosen. Auch Legouvé verlangt (S. 124), dass man beim Vortrag von Versen den Rhythmus und Reim fühlbar werden lasse — muss aber zu seinem Bedauern constatiren, dass dies heutzutage meistens nicht geschieht (S. 112): „Comment faut-il lire les vers? A en juger par la méthode suivie, même au théâtre, le grand art de lire les vers consiste à faire accroire au spectateur que c'est de la prose.“ Ueber das öffentliche Lesen von Versen durch Personen, welche nicht dem Schauspielerstande angehören, sagt er: „Les uns, sous prétexte d'harmonie, se croient obligés de les envelopper dans une sorte de mélopée onctueuse qui arrondit toutes les lignes, efface tous les contours, huile tous les ressorts et arrive à vous produire une sensation fade et

écoeurante, etc. Les autres, sous prétexte de vérité, ne s'inquiètent ni du rhythme, ni de la rime, ni de la prosodie, etc."

Quantitirend - metrische Verse des XVI. Jahrhunderts*).

Mitteilungen über dieselben finden sich: in der Einl. der Poésies choisies de Baïf, v. Becq de Fouquières; bei Pasquier, liv. VII, chap. 12: „Que nostre langue est capable des vers mesurez, tels que les Grecs et Romains," S. 635; d'Aubigné, III. 271; Vauquelin, 86; bei Opitz s. Hanmann's Anm., S. 93; Abbé d'Olivet, 250, 304; Francis Wey, 317, 359; Sainte-Beuve, 78; Quicherat, 515; Chiarini, 101; Nagel, S. 2; Tobler, S. 3. — Diese metrische Versification ist bekanntlich auf eine der antiken nachgeahmte quantitirende Prosodie gegründet. Da nun zwischen Quantität und Qualität der Sylben in der Prosodie gewisse Beziehungen statthaben, so liegt die Frage nahe: ob der geregelte Wechsel langer und kurzer Sylben in den metrischen Versen eine grössere Regelmässigkeit der Accentuirung zur Folge hat, als dem gemeinen französischen Vers eigen ist? Zur Beantwortung dieser Frage wollen wir die metrischen Verse einiger Autoren näher untersuchen, insbesondere die von Rapin, von welchem Gedichte der verschiedensten Metren gedruckt vorliegen.

Nicolas Rapin.

Biographisches über denselben findet sich in der Ausg. der Sat. Ménippée v. Labitte, sowie in der Nouv. Biographie gén., XLI. Geboren 1535 (1540?) zu Fontenay-le-Comte in

*) Ueber die Metrik der Eulalia-Sequenz, des ältesten franz. Gedichtes, in welchem eine planmässige Verteilung der Tonsylben innerhalb des Verses vorkommt, s. Suchier im Jahrb. f. rom. u. engl. Phil., I. (XIII.), 385.

Poitou, machte R. zu Poitiers seine juristischen Studien, gelangte in Paris bis zum Grad eines grand prévôt de la connétablie und starb 1608. Pasquier führt ihn auf als „Lieutenant Criminel de robbe-courte dans Paris, homme qui sçait aussi bien s'ayder de la plume, et en vers Latins, et François, que de l'espée, quand la necessité de son estat le requiert." Nachstehend eine Probe seiner nicht-metrischen Muse:

Je suis de sept enfants chargé,
A cent créanciers engagé,
Et mes forces sont consommées
Des frais que j'ay faicts aux armées . . .

Je fays des vers une fois l'an,
Et pour le duché de Milan
Je ne voudroy ni ne souhaite
Qu'on me tînt pour un grand poëte . . .

Mais s'il faut que ce qui m'est dû,
Mon bien et mon temps soit perdu,
Au lieu de me mesler de crimes,
J'iray me consoler de rymes.

Als eifriger Anhänger der Partei der „Politiker" beteiligte sich R. an der Abfassung der Satire Ménippée, für welche er mehrere harangues und einen Teil der Verse (nach Blanchemain, dem Herausgeber Passerat's, nicht viel mehr als die lateinischen Verse) geliefert haben soll. Ueber den Wert seiner Gedichte sagt die Nouv. Biogr. gén.: „Il y a peu d'images et de mouvement lyrique dans cette poésie d'un ton souvent prosaïque; mais ces défauts sont compensés [?] par une fermeté de pensée et de style vraiment remarquable." „Ses poésies latines," urteilt Labitte, „ont du sel et un tour bien plus aisé que ses poésies françaises." Die Form seiner metrischen Gedichte wird von Pasquier sehr gelobt; während dieser die metrischen Verse Baïf's verachtet und mit einem avorton vergleicht, zeigt er sich über diejenigen von Rapin und Passerat sehr befriedigt: „Certes si ces deux beaux esprits eussent entrepris ceste querelle, tout ainsi comme fit Baïf, ils en fussent venus à chef. Il n'y a rien en tout cela que beau, que doux, que poly, et qui charme malgré nous

nos ames. Parauanture arriuera-il vn temps, que sur le moule de ce que dessus, quelques vns s'estudieront de former leur Poësie."

Die Oeuvres lat. et franç. de N. Rapin sind nach dem Tode des Autors von dessen Neffen Callier herausgegeben worden. Im ersten Teil derselben finden sich zunächst die lateinischen Verse; dann Uebersetzungen aus Horaz und Ovid, sowie aus den Busspsalmen, daneben erotische Gedichte, Sonette u. dgl. Der zweite Teil enthält die metrischen Verse, nämlich: Uebertragungen aus Horaz und Martial, Gedichte erotischen Inhalts, ein Kriegs- und Siegeslied auf die Schlacht bei Ivry u. s. w.; den meisten Raum nehmen die Gelegenheitsgedichte ein: Grabgedichte auf verschiedene Personen, u. a. auf Ronsard und Desportes, Lobgedichte auf Heinrich IV. und auf dessen Familie, auf den Herzog v. Sully u. A. Nicht wenige Gedichte haben die Verteidigung und Empfehlung der metrischen Verskunst zum Gegenstande, so die an den Historiker de Thou, an den Parlaments-Präsidenten Harlay, an Pasquier, Sainte-Marthe u. A. gerichteten: die beiden ersten dieser Personen erscheinen als Verächter der metrischen Verse, ebenso der Hof Heinrich's IV. (während die beiden letzten Valois bekanntlich den Bestrebungen Baïf's günstig waren). Rapin nennt als Componisten seiner metrischen Verse du Courroy; der grössere Teil derselben gehört indessen der Gattung der poetischen Epistel an und konnte somit nicht wohl für den Gesang bestimmt sein.

Nicht gering ist die Auswahl antiker Metren, welche der Autor in französischen Versen nachgeahmt hat: Hexameter, Distichen, alcäische und sapphische Strophen, asklepiadische Metren, Senar, jambischer Dimeter, anakreontischer Vers; auch anapästische Verse (vier- und fünffüssige) kommen vor. Fast sämmtliche Verse sind paarweise gereimt. Reimlos ist nur ein Theil der anakreontischen Verse, der Hexameter und Distichen; die übrigen Distichen sind leoninisch gereimt. Sämmtliche Reime sind männlich; die Verfasser metrischer Verse glaubten nämlich weibliche Versendungen ganz ausschliessen zu müssen; „autrement, sagt Pasquier, le vers

sera trop long ou trop court." (Nur Claude Butet macht eine Ausnahme.) Die metrischen Verse endigen also unterschiedslos mit einer Tonsylbe; eine solche ist natürlich nicht als gleichwertig zu betrachten mit einer lateinischen tonlosen Sylbe von beliebiger Quantität. Die französische Nachahmung antiker Metren ist somit in diesem wichtigen Punkte von vornherein als verfehlt zu bezeichnen. — Abgesehen von der unrichtigen Wiedergabe des metrischen Vorbildes verstösst die ausschliessliche Herrschaft männlicher Reime gegen das von Ronsard durchgeführte Gesetz der Reimfolge. Marmontel (s. Quicherat, 73) bezeichnet die männlichen Verse als brusques, heurtés; in den weiblichen findet er eine gewisse douceur, mollesse, und in dem geregelten Wechsel zwischen beiden erblickt er eine harmonische Ausgleichung der Gegensätze.

Es liegt nicht im Plane dieser Arbeit, die Quantitätsregeln der metrischen Verse zu untersuchen. Nagel hat dieselben für Baïf in seiner Dissertation zusammengestellt. Betreffs der Positionslänge bezieht er sich S. 35 auf einen Ausspruch von Mätzner: „Von sogenannter Positionslänge kann man im Französischen kaum sprechen." Für uns handelt es sich aber nur um die Frage, ob die Positionslänge von jenen Autoren des 16. Jahrhunderts als existirend angenommen wurde? Und da zeigt sich bei näherer Untersuchung, dass in den Versen von Claude Butet, Pasquier, Rapin und dessen Nachahmern die Positionslänge allerdings eine Rolle spielt; Pasquier redet von derselben S. 637. Um die geglaubte Positionslänge zu vermeiden, findet sich bei Rapin einigemal das s des Plural durch einen Apostroph ersetzt: so S. 44, Z. 1, les grands fleuue'; S. 43, Z. 3, lęs ride'. Callier hat nou' statt nous. Zu gleichem Zwecke verwandelt Rapin die Präposition sur zuweilen in sù (S. 23, Z. 13; S. 24, Z. 1; S. 36, Z. 13). Eine Berücksichtigung der Eigenart des Französischen ist darin zu erkennen, dass Pasquier das dumpfe e (e muet) nicht als positionslang gebraucht wissen will; bei Beurteilung einer sapphischen Strophe von Claude Butet bezeichnet er als einen Fehler: „qu'il fait l'E feminin

long par la rencontre de deux consonantes qui le suiuent: en quoy il s'abusoit: parce que cest E n'est qu'vn demy son que l'on ne peut aucunement rendre long." Der gerügte Fehler findet sich auch einigemale bei Rapin, indem dieser die nachstehend hervorgehobenen Sylben als lang gebraucht: fu**rent** ces Saincts, S. 50; de tou**tes** loix, S. 42; o**res** que, S. 42.

Wir wollen nun untersuchen, wie die Betonungs-Verhältnisse dieser Verse sich zu den Quantitäts-Verhältnissen des metrischen Schema's verhalten, inwieweit also Wort- und Vers-Accent sich decken:

Als **Hexameter** finden sich bei Rapin 105, als **Pentameter** 93 Verse; z. B. Hexameter:

Mars se re|serue à pro|pos quand | l'age et la | force te | viendront,
Pour de bon|heur, de va|leur, de cou|rage et de | gloire te | combler.

Disticha:

O, dit-|elle, le | coup que ie | viens de don|ner ne me | deult pas,
Mais bien, | Paete, ce|luy || qu'ores tu | vas te don|ner!...
Pauure tous|iours tu se|ras, Cas|trin, si | pauure tu | es né:
Les grands | biens ne se | vont || rendre qu'à | ceux qui en | ont...
Ha! ie cro|yois, dit-|elle, qu'as|sez mon | père vous | eust fait
Preuue qu'à | coeur gene|reux || rien ne re|tarde la | mort...
Viue le Mars françois, de qui l'heur, la clemence et la vertu
Rend au peuple la paix, aux ennemis la frayeur!
Montmelian, l'orgueil de Savoie, d'Italie le rampart,
Lasche, ne peut soustenir tant de canons approcher...
I'ay bien veu toutefois, que volage et francs de toutes loix,
Mon coeur s'emportoit par tout où l'oeil se ietoit:
Quand d'vn doux brandon me batoit le folastre Cupidon,
Transportant mon amour sans iugement ny seiour.

Bei dem steigenden Charakter der französischen Rede ist nicht zu erwarten, dass in diesen Versen die Arsis des ersten Fusses stets durch eine Tonsylbe ausgefüllt sei; doch ist eine Neigung hierzu bemerkbar, wie ein Vergleich mit dem gemeinen französischen Verse zeigt. Während z. B. im Cid von Corneille die Anzahl der Verse mit betonter erster Sylbe nur 8% beträgt (wobei allerdings die geringere Sylbenzahl des Alexandriners zu berücksichtigen), beläuft sie sich

hier auf 34%, nämlich 68 von 198. (Ausserdem finden sich an erster Stelle noch 15 Monosyllaba, welche an sich betont sind, aber durch Position den Ton verlieren. Wir werden die Anzahl solcher Sylben in der Folge gelegentlich in Parenthese beifügen.

Indem wir nun zunächst die Hexameter näher untersuchen, finden wir als Spondeen 155 zweisylbige Glieder. Die erste Sylbe des 3. Fusses ist ohne Ausnahme eine betonte: eine Wirkung der hier stets eintretenden — fast immer männlichen — Cäsur. Anders ist es im 6. Fuss: derselbe endigt immer auf eine betonte Sylbe, deren starker Accent eine Betonung der vorangehenden Sylbe in der Regel ausschliesst. Doch ist ein Einfluss des metrischen Schema's darin zu erkennen, dass die Arsis des 6. Fusses immerhin 3 (13) Tonsylben aufweist. In einem der reimlosen Hexameter verliert die letzte Sylbe des Verses ihren Accent an das erste Wort des folgenden Pentameters. Da das Zusammenfallen von quantitirender Arsis und Tonhebung im 6. und 1. Versfuss gehindert, im 3. Fuss aber notwendig bedingt ist, so bleiben für eine Untersuchung des freien Zusammenfallens beider nur der 2., 4. und 5. Fuss übrig: den 315 Längen entsprechen hier 266 (5) betonte Sylben oder 84%. Die 119 Längen der Thesis im 2., 3. und 4. Fuss werden dargestellt durch 104 unbetonte Sylben und 15 betonte. Das Zusammenfallen von Länge und Hebung beträgt somit in der Arsis 84%, in der Thesis 13%. Zu einer Untersuchung des Zusammenfallens von Kürze und Tonsenkung eignen sich am besten die den Daktylus repräsentirenden 302 dreisylbigen Glieder im 2.—5. Versfuss: dieselben zeigen in der zweiten und dritten Sylbe, ausser 22 Hebungen, 582 Senkungen oder 96%.

Die Beziehungen zwischen Quantität und Betonung lassen sich auch danach beurteilen, dass die vier inneren Versfüsse der Hexameter insgesammt dargestellt werden durch: 270 accentuirende Daktylen, 5 Antibacchien, 3 Amphimacer, 10 Tribrachen, 11 Amphibrachen, 2 Anapäste; 90 Trochäen, 3 Spondeen, 13 Pyrrhichien, 13 Jamben. Im 1. Versfusse

zeigt sich der natürliche Betonungscharakter der Sprache stärker, als der Einfluss des metrischen Schema's: 31 accent. Daktylen, 27 Tribrachen, 7 Amphibrachen, 4 Anapäste; 10 Trochäen, 16 Pyrrhichien, 10 Jamben. Der 6. Fuss ist, in Folge der falschen Wiedergabe des metrischen Vorbildes, fast immer in einen accent. Jambus verwandelt.

In den 93 Pentametern zeigt die Arsis des 1. Fusses 27 (5) betonte Sylben; die des 3. Fusses, trotz der vorangehenden Länge, 49 (4). Der erste Hemistich endigt nur in 4 Versen auf eine unbetonte Sylbe. Das freie Zusammenfallen von Arsis und Hebung lässt sich am besten am 2. und 4. Fuss untersuchen: es beträgt hier 169 = 91%. — In den 164 Daktylen des 2. und 4. Fusses entsprechen den 328 Kürzen 320 Senkungen oder 97,5%; in den 22 Spondeen werden sämmtliche Längen der Thesis durch tonlose Sylben dargestellt. Der 1. und 3. Fuss dagegen sind natürlich auch in der Thesis mehr oder minder unregelmässig betont.

Bei der vorherrschenden Wiedergabe der Längen des Metrums durch Tonhebungen wird es in den metrischen Versen nicht an Tonsylbenstössen fehlen. Beim Nebeneinanderstehen zweier Hebungen lassen sich drei Fälle unterscheiden: 1) beide Tonsylben gehören verschiedenen Perioden oder verschiedenen Sätzen an; 2) sie gehören innerhalb desselben Satzes verschiedenen Sprachtacten an; 3) sie gehören demselben Sprach- oder Satztacte an. Die beiden letzten Fälle fassen wir als Tonsylbenstösse auf: und zwar den zweiten Fall als einen schwachen, den dritten als einen starken Tonsylbenstoss. Eine Betonung der vorletzten Sylbe des Verses oder des Hemistichs hat in der Regel einen starken Stoss zur Folge; s. Quicherat 138: „quand les accents mobiles sont immédiatement avant l'hémistiche ou avant la rime, ce rapprochement nuit à l'harmonie." Das Dazwischentreten der Cäsur dagegen schwächt den Tonsylbenstoss ab. Beispiele schwacher Tonsylbenstösse:

Mille flambeaux luisent évantez.
Desia deuant toi tremble le Hennuier.
Quels yeux soutiendront l'astre de ton regard?

Starke Tonsylbenstösse:

Mon desir ne fut onc autre . . . . d'estre si tost pris.
Le savoureux miel . . . . estre temoins seurs.
Vn discours libre ou moins suiect.
Virgile au combat cède les lauriers verts.

Bei der Schwäche und teilweisen Nachgiebigkeit des französischen Worttons wird ein vereinzelter Tonsylbenstoss leicht überhört, besonders bei geschickter Declamation; eine häufige Wiederkehr macht sich aber doch in unangenehmer Weise fühlbar. (Die Stärke des Tonsylbenstosses dürfte auch durch die Natur der betreffenden Laute beeinflusst werden; es scheint z. B., dass j'aperçois **tout** weniger hart klingt, als j'aperçus **tout,** u. s. w.) Wie urteilen die neueren französischen Metriker über den Tonsylbenstoss? „Un vers est mal cadencé," sagt Quicherat, S. 135, „quand deux accents se suivent immédiatement." Ackermann äussert sich S. XXII: „Pour obtenir un rhythme, il faut des tons forts et des tons faibles, distribués de telle sorte que les syllabes accentuées de l'accent tonique ne soient ni consécutives ni excessivement éloignées l'une de l'autre." Becq de Fouquières sucht auch den Tonsylbenstoss in eine arithmetische Formel zu bringen, hat aber kein Wort des Tadels für denselben. Dagegen bezeichnet Gramont, S. 90, an einem Beispiel einen Tonsylbenstoss als einen vice du rhythme, welchen Boileau nicht richtig erkannt habe. Banville handelt zwar von den règles mécaniques des vers, von Sylbenzählung, Reim, Cäsur, enjambement, Hiatus und den „rhythmes", aber nicht vom Accent und somit auch nicht vom Tonsylbenstoss; unter rhythmes versteht er (nach dem herrschenden Sprachgebrauch) die Strophenmaasse, z. B. rhythmes lyriques.

In den vorliegenden Hexametern finden sich 12 schwache und 13 starke Tonsylbenstösse; die Pentameter zeigen zwischen den beiden Hemistichen 14 schwache und 4 starke, ausserdem 5 schwache an andern Stellen. Auch findet sich in einem der reimlosen Distichen ein schwacher Tonsylbenstoss zwischen den beiden Versen. Insgesammt 32 schwache und 17 starke Tonsylbenstösse. Im Cid von Corneille (1748

Alexandriner, mit Ausschluss der lyrischen Strophen) finden sich deren 63 schwache und 37 starke, also auf je 100 Verse 3,6 schwache und 2,1 starke. Für die besprochenen metrischen Verse (deren gesammte Sylbenzahl gleich der von 239 Alexandrinern ist) erhalten wir dagegen auf je 1200 Sylben 13,4 schwache und 7 starke; dieselben zeigen also mehr Tonsylbenstôsse, als der gemeine französische Vers.

Rapin's Nachahmung des Hexameters ist als verfehlt zu bezeichnen, besonders wegen der verkehrten Behandlung des sechsten Fusses; unter den Pentametern aber finden sich mehrere, welche in accentuirender Prosodie dem metrischen Schema durchaus entsprechen. In einer Preisschrift vom Jahre 1815 sagt Mablin von den Verfassern der metrischen Verse: „Ils auraient dû, sans trop songer à la quantité, ne s'occuper que de la position des accents. . . . Malgré le peu de fixeté de la prosodie française, on peut faire dans cette langue des vers hexamètres, pentamètres, saphiques, etc., comme les autres langues modernes en font (s. Quicherat 525)." Quicherat selber äussert sich: „Notre quantité est presqu'insaisissable, mais notre accent est sensible; que l'accent joue donc dans nos vers mesurés le rôle de l'ancienne quantité." Aehnlich spricht sich Tobler aus, S. 5 (jedoch unter Hinweis auf die organische Verschiedenheit zwischen dem antiken Vers und dessen moderner Nachbildung). Schon im 17. Jahrhundert schrieb Enoch Hanmann, nachdem er des Nicolas Nisot „Phaleucium" erwähnt: „Ich halte aber dafür, dass so wol in unserer als in der Frantzösischen Sprache alleine der Accent in acht zu nehmen (S. 93)." Die nachstehenden Verse Rapin's sind somit als gelungene Nachbildungen des Pentameters zu betrachten:

L'age qui | m'oste le | sang, || mesle ma | barbe de | blanc.
J'aime le temps come il est, change d'amour ne me plaist.
Plus ie me pense guerir, moins ie me sens secourir.

Mit Zulassung des accentuirenden Trochäus:

L'vn d'es|poir me sou|tient, || l'autre à la | mort me re|tient.
Vien d'un Roy valeureux prendre le ioug amoureux.

Ferner einige Pentameter von Scévole de Sainte-Marthe (in den Oeuvres de Rapin enthalten):

Autre que toy ne deuoit, autre que toy ne pouuoit.
Soit ou renaist le Soleil, soit ou le prend le someil.

Falls man von der Arsis des 1. Versfusses absieht, so sind, unter Zulassung des accent. Trochäus, 35% der Pentameter R.'s als accentuirend-richtige zu betrachten; wollte man am Anfang auch des zweiten Hemistichs eine tonlose Sylbe gelten lassen, so erhielte man 73%.

Wir wollen nun sehen, als was diese Verse sich darstellen, wenn man vom metrischen Schema ganz absieht.

Unter den Hexametern finden sich: 1) 46 reimlose und 5 einfach gereimte; 2) 54 leoninische. Die ersteren erscheinen als Blankverse von 17, 16 oder 15 Sylben, von denen die erste Art die Cäsur nach der 7. Sylbe hat, die zweite und dritte nach der 6. oder 7. Der Siebzehnsylbner pflegt auf (1) 4 7 10 13 17 betont zu sein. Sämmtliche Arten zeigen zwischen der fünftletzten und der letzten Sylbe in der Regel nur Senkungen; das Auftreten dieses viersylbigen Tactes nach all' den voraufgegangenen dreisylbigen (oder zweisylbigen) stört den einheitlichen Rhythmus und hinterlässt beim Fehlen des Reims den Eindruck prosaischer Rede:

Tu co'*ioins* à la *gloi*re de *Mars* le trio*m*phe de Ju*non*. . .
Lorsque Le*an*dre, amou*reux*, pas*sant* à la *na*ge l'Eles*pont*. . .

Im leoninischen Hexameter erscheint der erste Versteil als ein Sechssylbner oder ein Siebensylbner, welcher letztere auf (1) 4 7 betont zu sein pflegt. Der zweite Versteil bildet einen Zehnsylbner oder Neunsylbner, zuweilen einen Achtsylbner; der Zehnsylbner ist fast ausnahmslos auf 3 6 10 betont (ähnlich der gebräuchlichsten Form des endecasillabo).

Die 39 reimlosen Pentameter erscheinen als Blankverse von 13 Sylben mit Cäsur nach der 6., oder von 14 Sylben mit Cäsur nach der 7. Die erstere Art pflegt nur im zweiten Hemistich regelmässig betont zu sein; die letztere auch im ersten: (1) 4 7 (8) 11 14. Zwischen der 7. und 8. (resp. 6. und 7.) Sylbe findet sich nicht selten ein schwacher Tonsylbenstoss; im Uebrigen aber klingt die Nachahmung

des Pentameters ansprechender als die des Hexameters, sowohl wegen der geringern Länge des Verses, als der grössern Gleichmässigkeit der Betonung:

Pour repa*rer* de la *Fran*ce et le do*mage* et l'ho*neur.*
Dans un a*bis*me pro*fond cou*le ta *flam*me et ta *voix.*
D'vn mutu*el* flam*beau brus*le l'a*man*te et l'a*mant.*
Oy les *flots* écu*meux* contre le *roq* se cre*uer.*

Im leoninischen Pentameter ergiebt der erste Hemistich einen Vers von 7 oder 6 (seltener 5) Sylben; der zweite Hemistich stets einen Siebensylbner, mit der Betonung (1) 4 7.

Das leoninische Distichon lässt sich als eine vierzeilige Strophe auffassen, in welcher der erste, sowie der dritte Vers 7 oder 6 (seltener 5), der zweite 10 oder 9 (zuweilen 8) und der letzte Vers stets 7 Sylben zählt. Z. B.:

Serf d'vne grand' beauté
Je me pais de sa longue cruauté,
Sans que de telle amitié,
Las! elle prenne pitié.

Rien ne me vaut le sçauoir
Ny le temps que mon age m'a faict voir.
Plus ie me pense guerir,
Moins ie me sens secourir.

Mes pitoyables écrits
Font mon mal moindre que mes cris,
Rien que douleur ne reçoy
Pour le loyer de ma foy.

Als **Asclepiades Alexandrins** finden sich bei Rapin 165 Verse. Wir verzeichnen nachstehend unter dem Schema: in der ersten Zeile die Zahl der an sich betonten Sylben, welche durch Position den Ton verlieren; in der zweiten Zeile die Anzahl der Tonsylben, in der dritten Zeile die Procentziffern der letzteren:

—	—	—	∪	∪	—	‖	—	∪	∪	—	∪	—
[8	15	1	2				4	7	5	1]		
19	34	142	2	—	161		32	28	26	104	—	165 =
12	21	86	1	—	98		19	17	16	63	—	100 %

An Tonsylbenstössen finden sich 10 schwache und 11 starke (die ersteren meist zwischen der 6. und 7. Sylbe, die letzteren

meist zwischen der 2. und 3.): auf je 100 Verse 6 schwache und 7 starke. Im nachstehenden Vers sind sämmtliche Längen des Schema's, mit Ausnahme der ersten, durch betonte Sylben wiedergegeben:

Hen*ry*, *bran*che de *Mars*, *Roy* gen*ereux* et *fort!*

Vom metrischen Schema abgesehen, haben wir in diesem asklepiadischen Alexandriner einen Vers mit grösserer Gleichmässigkeit der Accentuirung, als der gewöhnliche Alexandriner aufweist. Vorherrschend ist die Betonung der Sylben 3 6 10 12; dieser Grundtypus findet sich rein in 51 Versen — mit einem rhythmischen Nebenaccent (auf 1, 2, 7 oder 8), welcher sich dem nächstfolgenden typischen Accent unterordnet, in 34 Versen: zusammen 85 Verse oder 52 %. Abweichend ist die Betonung des einen Hemistichs in 72 V. oder 43 %, die Betonung beider Hemistische nur in 8 V. oder 5 % der Verse. 73 % der Hemistiche zeigen sich als regelmässig. — Ohne mobilen Accent sind nur 3 (zweite) Hemistiche: en l'Uniuersité; pour le commencement; ingenieusement. Nur auf der ersten u. letzten Sylbe betont sind 8 Hemistiche. — Nachstehend ein Beisp. der regelmässigen Betonung 3 6 10 12 (nur der letzte Hemistich ist abweichend; wir bezeichnen ihn mit einem Stern):

O grand Roy, si tu veux, d'vn fauorable accueil,
Nostre effort receuoir et l'aprouuer de l'oeil,
Nous vaincrons l'ignorance, et le superbe nom
Des François à iamais luira de ton renom. *

In den asklepiadischen Strophen Rapin's figuriren: als pherekratische Verse 12 Siebensylbner, welche nach dem Schema — — — ∪ ∪ — — vorwiegend auf der 3. Sylbe betont sind (mit 3 starken Tonsylbenstössen); sowie 71 Achtsylbner als glykonische Verse, welche als Resultat geben:

— — — ∪ ∪ — ∪ —

[1 9 3 1 1]
7 26 49 8 3 55 — 71

Es finden sich 4 schwache und 4 starke Tonsylbenstösse, mit Ausnahme eines der letzteren sämmtlich zwischen der 2. und 3. Sylbe; ausserdem würden noch einige schwache Ton-

sylbenstösse zwischen diesem Vers und dem vorangehenden Siebensylbner zu erwähnen sein, wenn nicht die nach dem Reimwort Platz greifende rhythmische Pause dieselben beseitigte oder abschwächte. Die vorherrschende Betonung ist 3 6 8, welche sich rein vorfindet in 29 V., mit Nebenaccent in 11 V.: zusammen 57 %.

Nachstehend Beispiele von Nachahmungen asklepiadischer Metren (die abweichend betonten Hemistiche und kürzeren Verse sind mit einem Stern bezeichnet):

Pour vray Anne à present me paist
Du doux son de sa lire et de son oeil acort,
Pour qui, tant son amour me plaist,
I'encourroy librement vne cruelle mort.

O beau couple d'heureux amants,
Desormais reprenez vos mutuels desirs,
Et sans crainte de changements
Passez l'age qui reste, aux amoureux plaisirs....

Les vieux psalterions * i'ose tenir de court
Et d'vn train mezuré rompre le flux qui court,
Et c'est peu si le son, qui mon oreille paist,
Aux chanteurs ignorans ne plaist....

Grand Harlay, que ie plain mon malheureux labeur:
Enuers toy demeurer sans grace et sans faueur, *
Et qu'il faille que mes vers
Sentent ton iugement diuers. *

Mon ouurage premier (si ie ne suis deceu)
Des François et de toy fut de bon oeil receu,
Quand sans nombre et sans loy
Au seul but de rimer i'aloy....

Beau Pasteur de Sicile aux rayonnans cheueux,
Vien conduire ma lire, et l'Ode, dont ie veux *
Chanter d'vn courageux effort *
Vn guerrier valeureux et fort.

Der dritte Vers der vorletzten Strophe zählt eine Sylbe zu wenig — oder man muss in nombre das e bei vorangehender mehrfacher Consonanz als nicht elidirt betrachten, nach Analogie altfranzösischer Beispiele.

Der **jambische Trimeter** wird durch 136 Verse repräsentirt:

⏑̄	—	⏑	—	|	⏑̄	||	—	⏑	—	|	⏑̄	—	⏑	—
[14		2	18		1		7		2		5	4]		
4	117	7	4		135		18	3	89		22	69	—	136 =
3	86	5	3		99		13	2	65		16	51	—	100 %

An Tonsylbenstössen finden sich 9 schwache und 6 starke (auf je 100 V. 6,5 schwache und 4,5 starke). Dieselben würden weggefallen sein, wenn der Autor die erste Sylbe des 2. und 3. Fusses stets als kurz gebraucht hätte: er würde dann einen Vers mit betonter vierter Sylbe, mit wirklich jambisirendem Tonfall und mit weiblichem Cäsurwort bekommen haben, dessen dumpfe Endsylbe im Verse mitzuzählen (von welcher Art der Cäsur im Senar Baïf's sich Beispiele finden). — Im Senar Rapin's haben wir also einen Zwölfsylbner mit Cäsur nach der fünften, in welchem die Sylben 2, 5, 8, 10, 12 vorzugsweise der Ton trifft. Besonders der erste Versteil zeigt sich ziemlich regelmässig: er ist auf 2 5 betont in 117 V. oder 86 %. Der zweite Versteil dagegen ist nur in 41 V. oder 30 % auf 8, 10, 12 zugleich betont. Die volle Betonung 2 5 8 10 12 findet sich in 34 V. oder 25 % verwirklicht, die Form 2 5 8 12 in 41 V. oder 30 %. Wenn wir diese letztere Form als Grundtypus annehmen und den Ton auf der 10. Sylbe als Nebenaccent betrachten, so erhalten wir: 75 V. oder 55 %, welche dem Grundtypus in beiden Versteilen entsprechen; 56 V. oder 41 %, welche demselben in einem Versteil entsprechen; 5 V. oder 4 %, welche in beiden Versteilen abweichen. Unter diesen letzten findet sich 1 V., welcher die Cäsur nach der 6. Sylbe hat. — Der erste Versteil bleibt in 6 V. ohne mobilen Accent; in 2 V. ist er auf 4 5 betont, in 4 V. auf 1 5. Der zweite Versteil ist, bei seiner Länge, nie ohne mobilen Accent; doch ist er in 17 V. nur auf 10 12 betont, beginnt also mit einem fünfsylbigen Verstact; in 7 V. zeigt er die Form 6 10 12. — Nachstehend einige dieser Verse, welche die volle Betonung 2 5 8 10 12 aufweisen (die abweichenden Hemistiche sind mit einem Stern bezeichnet):

Dupuy, qui des Cieux ou tu fays ton doux seiour,
Nous oys lamenter, et plorer ce triste iour
Que ton bel esprit * dans la fange non souillé
Du monde bourbeux, laissa son corps despouillé, *
Tu ris de nos pleurs, et te plains de nous qu'à tort,
Marris de ton bien, nous plaignons en vain ta mort.

(Es sei hier bemerkt, dass Ackermann, S. 64, einen Zwölfsylbner mit Cäsur nach der 5. Sylbe vorschlägt:

O *toi,* qui m'ai*mas,* re*viens* et dis-*moi* tou*jours*
Ces chan*sons,* ces *lais,* ces re*frains* jo*yeux* d'a*mour.*)

Die 108 jambischen Dimeter zeigen folgende Betonung:

$$\overline{\cup} - \cup - \mid \overline{\cup} - \cup -$$

[6 1 1 3 1]
5 71 7 58 18 63 — 108

Es finden sich nur 2 schwache Tonsylbenstösse, an der 5. Sylbe. Die Anzahl der jambisirenden Verse (welche nur auf Sylben gerader Zahl betont sind) beträgt 88 = 81 %; sie würde grösser sein, wenn der Autor die 5. Sylbe stets als kurz gebraucht hätte. Die Form 2 4 6 8 findet sich nur in 16 V. oder 15 %; es zeigt sich hier, dass für einen rein jambischen Tonfall die französische Sprache nicht genug accentuirte Sylben besitzt. Auf der 4. Sylbe betont (meistens mit einem weitern Accent auf 2 oder 6) sind 58 V. oder 54 %. — Rapin gebraucht diesen Vers gewöhnlich nach dem Senar, z. B.:

L'auare craintif, qui de mal se sent taché,
En terre tient son or caché.
La beauté s'en va * come l'onde au cours soudain,
Et plus ne vient le lendemain.
Tu caches ainsi les faueurs que Dieu te fait,
Et rends sa grace sans effet....

Des Portes est mort: ha malheur! que fay-ie plus,
Dedans ce val mondain reclus?
D'escrire François, il ne restoit plus que toy, *
Qui en retint la droicte loy.
Ceux qui se font voir * maintenant par leurs écrits,
D'vn feu si beau ne sont épris:
Ils pensent enfler leurs ouurages ambiguz
De contre-points en mots aiguz.

Als **sapphische Verse** finden sich 129 Elfsylbner mit folgender Betonung:

— ∪	— —	—	‖ ∪ ∪	— ∪	— ∪
[15 1	1 8		3	1 1	11]
28 9	104 1	129	2 3	125 1	2 129 =
22 7	81	100		97	100 %

Den 4 Kürzen im Innern des Versschema's entsprechen 97 % tonloser Sylben. Das freie Zusammenfallen von Länge und Tonhebung zeigt einen hohen Procentsatz in der 8. Sylbe, da derselben 2 Kürzen vorangehen und 2 unbetonte Sylben folgen. An Tonsylbenstössen finden sich nur 2 schwache und 3 starke, also kaum so viel wie im gewöhnlichen Alexandriner. — Wir haben in diesem Vers zwar kein metrisches Aequivalent des sapphischen Verses, aber doch einen Elfsylbner mit Cäsur nach der 5. und mit nahezu gleichmässiger Betonung, besonders im zweiten Versteil. Dem Betonungstypus 3 5 8 11 entsprechen (zum Teil mit Nebenaccent auf der 1. Sylbe) 102 V. oder 79 %; in einem Versteil abweichend sind 25 V. oder 19 %, in beiden Versteilen abweichend nur 2 V. oder 2 %. — Der erste Versteil ist in 12 V. auf 1 5, in 5 V. nur auf seiner Endsylbe betont; der zweite Versteil dagegen bleibt nie ohne mobilen Accent, und zeigt auch nicht die Betonung 6 11 (jedoch einmal die Form 6 10 11, mit Tonsylbenstoss).

Als adonischer Vers figurirt ein Fünfsylbner (43 V.), der entweder auf 1 5 betont ist (35 %), auf 2 5 oder 3 5 (42 %), oder blos auf der 5. Sylbe (23 %); 2 Verse haben einen Accent auf der 4. Sylbe, mit starkem Tonsylbenstoss. Da dieser Vers häufig auf der 1. Sylbe betont ist und fast nie einen Satz für sich bildet, so macht sich zwischen ihm und dem vorangehenden sapphischen Vers nicht selten eine Neigung zu schwachem Tonsylbenstoss bemerkbar.

Als Ode saphique rimée findet sich bei Rapin ein Epitaph auf Ronsard in 18 Strophen, von welchen Gramont die 9 ersten und 3 letzten abdruckt (S. 95), mit dem Bemerken, dass in allen Versen beide Hemistiche regelmässig auf der 3. Sylbe betont seien — wobei er die immerhin nennens-

werten Abweichungen nicht erwähnt, welche sich in diesem Gedicht vorfinden und zwar schon in den beiden ersten Versen desselben:

Vous qui les ruis*seaux* * d'Heli*con* frequen*tez,*
Vous qui les iar*dins* * soli*tai*res han*tez*
Et le *fonds* des *bois,* curi*eux* de choi*sir*
*L'om*bre et le loi*sir.*

Als Beispiel einer regelmässigeren Betonung mögen einige Strophen aus einem an Sainte-Marthe gerichteten Gedichte folgen:

Sainte-Marthe, enfin ie me suis auancé *
Sur le train des vieux, et premier commencé
Par *nouueaux sentiers* m'aprocher de bien pres
Au mode des Grecs.

Maintenant mes vers ie façonne à leur point,
Et d'vn air hardy, qui la cour ne craint point,
Aux Palais des Roys ie commence à chanter
Sans m'épouuanter.

Quand *Baïf* nos chants *le premier* reforma,
Contre ses desseins l'ignorance s'arma
Et chassa bien loin de cet art la beauté
Pour sa nouueauté.

Bien qu'il eust l'esprit * de sciances instruit,
Son sauoir resta miserable et sans fruit,
Ses labeurs ingrats et sa Muse sans pris
Vindrent à mépris.

I'ay depuis son temps le nuage éclarcy
Et de *miel François* sa rudesse adoucy,
I'ay bridé son cours et de pres reserré
Son stile ferré.

Il se voit combien mon étude a serui,
Ia de tous cotés la ieunesse à l'anui
Suit de pres mes pas, et la France i'entr'oy
Chanter apres moy.

Unter *nouueaux sentiers* und *miel François* ist wahrscheinlich die Anwendung des Reims zu verstehen; Pasquier zufolge war es jedoch Claude Butet, welcher in die metrische Versification den Reim einführte. Jedenfalls erhellt aus den vor-

stehenden Strophen, dass Rapin keineswegs den Anspruch erhebt, „zuerst in Frankreich die quantitirenden Verse eingeführt zu haben". In einer Vorbemerkung zu seinen metrischen Gedichten weist er auf die Versuche der Vorgänger hin: „. . . Quod cum in nostra Gallia ante a nonnullis frustra et ridicule tentatum esset, audet tamen N. Rapinus," etc. Hiernach ist eine Aeusserung Nagel's, S. 3, zu berichtigen: „Ausserdem streiten sich noch Nicolas Rapin und Sainte-Marthe um die Ehre, zuerst in Frankreich die quantitirenden Verse eingeführt zu haben." Aus dem Inhalt eines (in den Oeuvres de Rapin enthaltenen) metrischen Gedichts von Sainte-Marthe ist zu schliessen, dass auch dieser Letztere jene Ehre nicht für sich beansprucht, da er sich für einen Schüler von Rapin erklärt.

Der **alcäische Hendekasyllabus** (132 V.) giebt folgendes Resultat:

⏑	—	⏑	—	—	‖	—	⏑	⏑	—	⏑	—
[9	1	3	13	3		4	2			1]	
6	121	4	8	127		42	24	4	98	—	132 =
5	92	3	6	96		32	18	3	74	—	100 %

Tonsylbenstösse (fast sämmtlich zwischen der 4., 5. und 6. Sylbe): 17 schwache und 6 starke, auf je 100 Verse 13 schwache und 4,5 starke. Auch dieser Elfsylbner hat die Cäsur nach der 5.; aber die Accentuirung ist eine andere, als im sapphischen Verse. Der Betonungstypus 2 5 9 11 findet sich (zum Teil mit Nebenaccent auf 6 oder 7) in 80 V. oder 60 %. Der eine Versteil ist abweichend in 44 V. oder 34 %; beide Versteile sind abweichend in 3 V. oder 2 %; 5 V. oder 4 % sind unregelmässig durch Verschiebung der Cäsur. — Der erste Versteil ist nur in 1 V. ohne mobilen Accent, und in 1 V. auf 1 5 betont; dagegen in 4 V. auf 4 5, mit Tonsylbenstoss. Der zweite Versteil bleibt nie ohne mobilen Accent; in 12 V. zeigt er die Form 6 11. — In einem der Verse hat der Autor es fertig gebracht, drei accentuirte Sylben (den Längen des Schema's entsprechend) neben einander zu stellen:

Ce Criminel qui * nu sù sa teste avoit
Le glaiue pendant, mal sauourer pouuoit
Les mets frians au Prince seruis,
Et ne touchoit la viande qu'enuis.

Den alcäischen Dekasyllabus stellen 67 Verse vor:

— ∪ ∪	— ∪ ∪	— ∪ — ∪	
[5 1 1	1	5]	
33 2 —	67 1 1	65 — —	67 =
50 3 —	100 1,₅ 1,₅	98 — —	100 %

In dem Schema dieses Verses finden sich nicht mehrere Längen neben einander (wie in allen vorhergehenden); auch stehen die Arsis-Sylben so weit auseinander, wie es für den Betonungscharakter der französischen Sprache am geeignetsten ist: in Folge dessen haben wir hier den interessanten Anblick eines fast vollständigen Zusammenfallens von Vers- und Wortaccent. (Von der ersten und den beiden letzten Sylben des Verses ist natürlich hierbei abzusehen, aus den schon früher erörterten Gründen.) An Tonsylbenstössen findet sich nur 1 schwacher, also entschieden weniger als im gemeinen französischen Vers. — Wir haben hier einen Zehnsylbner mit der nahezu regelmässigen Betonung (1) 4 7 10, oder anders ausgedrückt: einen Vers aus 3 accentuirenden Anapästen bestehend, mit Vorschlag einer betonten oder unbetonten Sylbe. Eine leichte Abweichung (indem von den 4 Accenten des Verses einer verschoben ist) zeigen nur 4 V. oder 6 %.

Als alcäischer Enneasyllabus:

∪ — ∪ — ∪ — ∪ — ∪								
[3			1	4			4]	
4	47	7	25	2	60	1	3	67 =
6	70	10	37	3	90	1	4	100 %

Die 3 Accente auf der 8. Sylbe bedingen 3 starke Tonsylbenstösse. Als Grundtypus der Betonung ist die Form 2 6 9 anzunehmen, welche rein in 32 V., mit Nebenaccent auf der 4. Sylbe in 8 V., zus. in 40 V. oder 60 % auftritt. — Wir lassen einige Beispiele von Rapin's Nachahmung der alcäischen Strophe folgen:

Vsant de bien-faits et de clemence a-point,
Il peut de son bras, quand la fureur le point,
La teste des geants écrazer
Et le sommet de l'Olympe razer.

O Dieu qui des Roys fais les états mouuoir,
Qui n'ont que par toy leur vie et leur pouuoir,*
Prolonge ses ans et de son chef *
Oste la mort et le triste mechef! . . .

Tu crois tout ainsi qui vne nouuelle fleur
Couuerte des froits du Borean soufleur,
Sans pourpre, sans faisseaux et sans or,
Soubs le couuert bocageux de sainct Mor. . . .

L'vn prise les champs; l'autre à la Cour se plaist,
Suiui de grand train; l'autre de peu se paist:
Les grands et les plus pauures en fin
D'ordre pareil gageront le destin.

Quiconque, bornant son desir au besoin,*
De peu se contente, il n'ora point le soin,
Quels vent dessus la mer se tiendront,
Ni si le chaut ou la pluie viendront.

Als **anakreontische Verse** finden sich 199 Siebensylbner:

∪	—	∪	—	∪	—	—
[8		4		3	16]	
15	120	5	176	3	7	199 =
8	60	2,5	88	1,5	4	100 %

Den 7 Accenten der 6. Sylbe entsprechen eben so viel starke Tonsylbenstösse; an anderer Stelle findet sich noch 1 schwacher. Den Accent auf der 6. Sylbe ausser Betracht lassend, zählen wir folgende Betonungsformen: 2 4 7 (104 V. oder 52 %); 4 7 (59 V.); 1 4 7 (13 V.); 2 7 (14 V.) u. s. w. Auf der 4. Sylbe betont, mit oder ohne Accent auf 1 oder 2, sind 176 V. oder 88 %. Die Gedichte dieser Art sind zum Teil ohne Reim, z. B.:

O Dieu, que ceux-là sont fous
Qui, affamés de grandeurs,
Au Louure vont s'asseruir
Et vendre leur liberté *
Pour vainement rechercher
L'oeil fauorable des Roys,
Muable plus que les vents.

O Dieu, que ceux-là sont fous
Qui pour la guerre s'en vont
Au camp se faire meurtrir,
Et endurer mal-otrus,
La soif, le chaut et les coups:
Pour un petit d'honeur vain,
Qui meurt si tost qu'il est né. . . .

Voulant ma lire monter
Pour tes honeurs rechanter,
Nymphe et du nom et des lois
Semblant la Reyne des bois,
Trouuer ne puis le haut son
De si gaillarde chanson,
Qui digne des lauriers vers *
Surpasse l'air de mes vers:
Ma main voulant s'auancer
Ne sait de quoy comencer,
Tant de diuerse vertu
Ton esprit est reuêtu: *
Premiere vient la beauté,
La grace d'autre costé,
La gentillesse suruient,
Et sa ieunesse maintient
Qu'elle est assez de haut pris
Pour n'estre mis à mespris.
Les yeux, le front, le sourcy
A part si offrent aussi
Et ces couraux resentans
La rose, honeur du printemps.

Auch **anapästische Verse** finden sich bei Rapin: 1) ein Gedicht erotischen Inhalts; 2) ein Kriegs- und Siegeslied auf die Schlacht bei Ivry (in welcher der Autor auf Seiten Heinrich's IV. selber mitgekämpft). In beiden ist das lebhaft Bewegte der Form dem Inhalt sehr angemessen. Das erstere Gedicht besteht, wie der Autor erklärt, aus Alexandrins anapestiques, auec deux iambiques dimetres; in den 8 anapästischen Versen desselben sind die Accente folgendermaassen verteilt:

⏑ ⏑ — | ⏑ ⏑ — | ⏑ ⏑ — | ⏑ ⏑ —
0 0 8 0 0 8 1 0 7 1 0 8

Es findet hier ein nahezu vollständiges Zusammenfallen von

Wort- und Versaccent statt; nur in 1 Verse hat statt der 9. die 10. Sylbe den grammatischen Accent:

Le vo*leur* | m'a de*ceue* | et a faus|*sé* sa *foy.*

(Vielleicht könnte man auch diesen Vers unter die regelmässig accentuirten rechnen, da in dem Worte faussé, besonders wenn es den oratorischen Accent erhält, die lange 1. Sylbe den Ton der kürzeren 2. Sylbe leicht an sich zieht.) Der oben verzeichnete Accent der 7. Sylbe gehört einer Interjection an und ordnet sich als rhythmischer Nebenaccent dem Ton der 9. Sylbe unter:

A la *for*|ce, à la *for*|ce! *ha,* le *trai*|tre me *mord,*
S'il attente à l'honeur, ie n'atten que la mort.
A l'aide, mes amis, criez.
Il m'enleue, et vous en riez. *

In dem Kriegsliede sind (anakr.) Siebensylbner den 16 anap. Versen beigegeben; diese letzteren zählen je 5 Füsse:

$$\cup\ \cup\ —\ |\ \cup\ \cup\ —\ |\ \cup\ \cup\ —\ |\ \cup\ \cup\ —\ |\ \cup\ \cup\ —$$
$$0\ 0\ 16\quad 0\ 0\ 16\quad 0\ 0\ 16\quad 0\ 0\ 16\quad 0\ 0\ 16$$

Versaccent und Wortaccent decken sich hier vollständig; höchstens dürfte in dem ersten der nachstehenden Verse der Accent der 9. Sylbe etwas schwach erscheinen:

Cheua*liers* | gene*reux,* | qui a*uez* | le cou*ra*|ge Fran*çois,*
Accourez, accourez, secourir l'heritier de vos Rois:
Secourez vostre Roy naturel, si vaillant, si guerrier!
A la peine, à la charge, à l'assaut, le premier le dernier:
Vn Roy ne s'est iamais veu *
De tant de grace pourueu.

A cheual, à cheual, cazaniers, tout affaire laissé:
Le loyal coutelas à la main et le casque baissé,
Debatez courageux vostre honeur, vostre vie et vos biens!
Ne souffrez ce tyran, qui s'accroist de la perte des siens,
Rauir le sceptre et les lois
Du grand Royaume François.

Als Resultat unserer Untersuchung zeigt sich, dass in den Versen Rapin's die Längen des metr. Schema's überwiegend durch Tonhebungen, die Kürzen noch überwiegender durch Tonsenkungen wiedergegeben sind, dass somit eine natürliche Neigung vorhanden ist, die quantitirende Prosodie in eine

qualitirende, accentuirende überzuleiten [1]). Diese Neigung wird in ihrer Entfaltung gehindert durch die Ausschliessung weiblicher Versendungen und durch die Bevorzugung solcher Metren, welche den Vers mit einer langen Sylbe beginnen lassen, welche mehrere Längen nach einander und überhaupt mehr Längen enthalten, als der französischen Sprache accentuirte Sylben zu Gebote stehen. Das Nebeneinander der Längen hat auch das Uebel der häufigen Tonsylbenstösse im Gefolge. Unter den nachgeahmten Metren ist es das anapästische, welches den Betonungsverhältnissen des Französischen am besten entspricht, und nach ihm das daktylische (bei welchem allerdings von der ersten Verssylbe abzusehen ist): deshalb ergaben die anapästischen Verse das günstigste Resultat für das Zusammenfallen von Wort- und Versaccent; nach ihnen der „alcäische" Zehnsylbner und der zweite Hemistich des Pentameter. Eine Nachbildung rein jambischer Metren ist unter der Modification möglich, dass zwar alle Kürzen durch Tonsenkungen, aber nicht alle Längen durch Hebungen wiedergegeben werden.

Rapin's anapästische Verse, sowie der zweite Hemistich des leoninischen Pentameters und der „alcäische" Zehnsylbner sind als accentuirend-metrische Verse zu betrachten; als annähernd acc.-metr. auch der sapphische, der anakreontische Vers u. a. m. In wie weit die Tendenz nach metrischer Regelmässigkeit der Betonung in den verschiedenen Versarten sich geltend macht, möge folgende Zusammenstellung zeigen. Wir fanden: 1) einen fünfzehnsylbigen (anapästischen) Vers, von welchem 100 % auf 3 6 9 12 15 betont sind; 2) einen vierzehnsylbigen reimlosen Vers, als Pentameter, zu 94 % auf (1) 4 7 (8) 11 14 betont; 3) einen (anapästischen) Alexandriner, zu 88 % auf 3 6 9 12; 4) einen (asklepiadischen) Alexandriner, zu 52 % auf 3 6 10 12; 5) einen Zwölfsylbner mit Cäsur nach der fünften, als Senar, zu 55 % auf 2 5 8 11; 6) einen Elfsylbner, als sapphischen Vers, zu 79 % auf

1) Wir lassen die Frage unerörtert, ob bei der Schwäche und relativen Unsicherheit des franz. Worttons eine accentuirende Prosodie dauernden Halt und Bestand gefunden haben würde.

3 5 8 11 (in beiden Versteilen abweichend sind nur 2 %); 7) einen (alcäischen) Elfsylbner, zu 60 % auf 2 5 9 11; 8) einen Zehnsylbner, im leoninischen Hexameter, zu 85 % auf 3 6 10; 9) einen Zehnsylbner, in der alcäischen Strophe, zu 93 % auf (1) 4 7 10; 10) einen Neunsylbner, in der alcäischen Strophe, zu 60 % auf 2 6 9; 11) einen Achtsylbner, als jambischen Dimeter, zu 54 % auf der 4. Sylbe betont, meist mit weiterm Accent auf 2 oder 6 (81 % haben jambisirenden Tonfall); 12) einen (glykonischen) Achtsylbner, zu 57 % auf 3 6 8; 13) einen Siebensylbner, im leoninischen Pentameter, zu 93 % auf (1) 4 7; 14) einen Siebensylbner, als anakreontischen Vers, zu 88 % auf 4 7 mit oder ohne weitern Accent, zu 52 % auf 2 4 7; 15) einen Siebensylbner, als pherekratischen Vers, zu 67 % auf 3 7 betont.

Passerat, Pasquier, Callier u. A.

In den Oeuvres de Rapin sind an metrischen Versen noch enthalten: einige reimlose Distichen von einem Advocaten Besly zu Fontenay und mehrere leoninische Distichen von Scévole de Sainte-Marthe (1536—1623), welche im Allgemeinen denselben Charakter zeigen wie die entsprechenden Verse Rapin's; sowie zwei gereimte Gedichte des Herausgebers Callier, als sapphische und alcäische Ode, von denen die letztere ein Epitaphium auf Rapin darstellt. Auch diese beiden Gedichte sind im Wesentlichen in der Manier Rapin's gebildet; nur ist die Betonung etwas weniger gleichmässig. Von den sapphischen Versen sind 33 % in einem Versteil, und 3 % in beiden abweichend (gegen 19 % und 2 % bei Rapin); in den adonischen Versen ist die Accentuirung dem metrischen Schema weniger entsprechend, indem sie seltener die 1. Sylbe trifft, dagegen die natürlichere und wohlklingendere Form 2 5 bevorzugt. Von den alcäischen Versen zeigen 59 % die regelmässige Betonung (gegen 69 % bei Rapin). — Zwei Strophen jener sapphischen Ode von Callier finden sich bei Ackermann, S. 56, mitgeteilt.

Ausser Rapin rühmt Pasquier auch Passerat als Verfasser vortrefflicher metrischer Verse. Jean Passerat, geb. zu Troyes in der Champagne, lebte von 1534 bis 1602; er war Nachfolger von Peter Ramus auf dessen Lehrstuhl am Collège de France. Seine französischen Gedichte zeichnen sich durch Witz und heitere Grazie aus; er soll die französischen Verse der Satire Ménippée verfasst haben. Seine interessante Biographie s. in der von Blanchemain her. Ausg. seiner „Poésies franç." Metrische Gedichte in französischer Sprache sind indessen nur zwei von ihm vorhanden; sie finden sich Bd. I., S. 76 u. 77 der genannten Ausg.

Das erste derselben ahmt das Metrum der Ionici a minore nach: „ODE Rythmee [gereimt] à la Françoise, et mesuree à la façon des Grecs et Latins. Telle est celle d'Horace qui se commence: *Miserarum est neque amori dare ludum.* . . Ce petit Dieu, colere archer, leger oiseau, etc." Dieses Gedicht schreibt Becq de Fouquières dem Baïf zu, S. 373 der Oeuvres choisies de Baïf. Er hat dasselbe in dem Manuscript Nr. 1718 der National-Bibliothek zu Paris gefunden, welches einen Recueil de Poésies du XVIe siècle darstellt. Dieser Angabe steht diejenige Blanchemain's entgegen; für die Wahrscheinlichkeit der letztern spricht der Umstand, dass alle sonst bekannten metrischen Verse Baïf's ohne Reim sind, das fragliche Gedicht aber ein gereimtes ist. Weitere Zweifel über die Autorschaft werden dadurch gehoben, dass Pasquier (S. 637) dieses Gedicht gleichfalls mitteilt und zwar als von seinem Zeitgenossen Passerat verfasst. Jene handschriftliche Sammlung gehört wahrscheinlich einer Epoche oder einem Sammler an, welche nur noch von Baïf als Verfasser metrischer Verse wussten. — Chiarini, S. 106, betrachtet das Gedicht als aus viersylbigen Versen bestehend: allerdings würden sieben Zehntel dieser Viersylbner ohne Reim sein; doch ist diese Auffassung bei einer prosodischen Untersuchung des Gedichtes festzuhalten:

	⏑	⏑	—	—	
			[7]		
betonte Sylben:	4	7	6	40 =	
	10	17,5	15	100 %	

In den 12 Versen dieses Gedichtes finden sich nicht weniger als 6 starke Tonsylbenstösse (vielleicht noch mehr), z. B.:

Vn **Esté froid,** | vn hyuer **chaud,** | me gele, et fond. . .
D'vn **amour tel** | meritoit **moins** | la loyauté. . .

Es war somit keine glückliche Idee, dies Metrum im Französischen nachahmen zu wollen (Rapin scheint das auch gefühlt zu haben, da er gerade an diesem Metrum sich nicht versucht hat). Becq de Fouquières indessen findet in diesen Versen „une harmonie que beaucoup de vers réguliers n'ont pas," weil der Autor, „tout en mesurant ses vers à l'antique, a cependant tenu compte de la position de l'accent." Die obige Zusammenstellung zeigt, dass in der Tat jede vierte Sylbe betont ist, und von den übrigen Sylben nur 14 %. Eine Missachtung des Accents liegt aber darin, dass der Autor Sylben, welche den Satzaccent tragen, als Kürzen gebraucht (was bei Rapin nur selten vorkommt):

Sote, trop tard | à repentir | tu te viendras:
De m'auoir faict | ce **mal,** à tort | tu te plaindras.
Tu attends donc | à me chercher | **remede,** au iour | que ie mourray?

Auch dem Worte gele, in dem ersten der weiter oben angeführten Verse, dürfte zur Hervorhebung des Gegensatzes der Satzaccent beizumessen sein. — Das Gedicht findet sich bei Nagel, S. 59, welcher es den Oeuvres choisies de Baïf entlehnt. Die 4 ersten Verse s. bei Tobler, S. 4.

Das zweite und letzte der metrischen Gedichte Passerat's stellt eine gereimte sapphische Ode in vier Strophen dar (On demande en vain que la serue raison), deren Elfsylbner sämmtlich auf 5 und 8 den Ton haben, im ersten Versteil aber weniger gleichmässig betont sind.

Auch von Ronsard finden sich zwei „sapphische Oden" aus dem Jahre 1584 (s. die Ausg. v. Blanchemain, II. 376); doch gehören dieselben nicht unter die metrischen Verse, da sie nicht nach den Quantitätsregeln verfasst sind. Schon Pasquier weist hierauf hin: „En ces deux pieces la rime est tres-riche sans pieds, et neanmoins vous voyez qu'ils ne sont pas sans quelque grace." Mit den bisher besprochenen

sapphischen Oden haben diese beiden nur den Strophenbau, die Cäsur nach der 5. Sylbe und die Ausschliessung weiblicher Reime gemein; sie zeigen auch weder eine vorherrschende Betonungsform noch starke Tonsylbenstösse. Sainte-Beuve ist im Irrtum, wenn er S. 78 sagt, dass Ronsard in diesen beiden Oden die Quantität beobachtet habe.

Pasquier teilt eine gereimte sapphische Strophe von Claude Butet mit, deren Verse auf ein weibliches Wort endigen, z. B.:

*Mon*stre *moy* les *ieux* de la *Lire tien*ne. . .

Diese Art der Wiedergabe des antiken Metrums (welche die richtigere ist) wird von Pasquier getadelt: „En l'Ode de Butet la faute visible qui s'y trouue est que tous ses vers clochent du pied."

Estienne Pasquier (Advocat zu Paris, 1529—1615) hat sich auch selber in metrischen Versen versucht; in seinen *Recherches* teilt er eine Elegie aus 14 reimlosen Distichen mit, welche er auf Veranlassung von Ramus 1559 verfasst haben will. In den Hexametern derselben ist der Widerstreit zwischen Wort- und Versaccent häufiger, als in denen Rapin's; unter den Pentametern aber finden sich einige, welche in accentuirender Prosodie, unter Zulassung des Trochäus, dem Metrum genügend entsprechen:

Rien ne me | plaist si|non de te | chanter et | seruir et | orner.
Rien ne te | plaist mon | bien, || rien ne te | plaist que ma | mort...
Ou si dans le miel vous meslez vn venimeux fiel,
Veuillez Dieux que l'amour r'entre dedans le Chaos:
Commandez que le froid, l'eau, l'Esté, l'humide, l'ardeur:
Brief que ce tout par tout tende à l'abisme de tous...
Mais que ma Sourde se change, et plus douce escoute les voix,
Voix que ie seme criant, voix que ie seme, riant.
Et que le feu du froid desormais puisse triompher,
Et que le froid au feu perde sa lente vigueur:
Ainsi s'assopira mon tourment, et la cruauté
Qui me ruine le corps, qui me ruine le coeur.

Im zweiten Pentameter ist das Wort Dieux an den Anfang des Verses zu stellen, um den ersten Fuss aus einem accentuirenden Jambus in einen Trochäus zu verwandeln. Auch

die beiden letzten Pentameter haben wir nur der Vollständigkeit halber hergesetzt, weil sie den Abschluss des Gedichtes bilden; in beiden ist die erste Verssylbe ohne Accent (doch ist derselben immerhin eine relative Tonstärke beizumessen, da sie etwas mehr Gewicht hat als die beiden folgenden Sylben). Um ein rhythmisches Ganzes zu gewinnen, wollen wir versuchen, die letzten Füsse der Hexameter irgendwie umzuformen (indem wir auf Quicherat verweisen, welcher S. 524 sagt: ... c'est la rime masculine qu'il faudrait proscrire, si l'on voulait imiter les vers latins):

Rien ne me | plaist si|non de t'or|ner et chan|ter ta lou|ange.
Rien ne te plaist mon bien, rien ne te plaist que ma mort...
Si dans le *miel* vous mes*lez* un *fiel* veni*meux,* redou*ta*ble,
Dieux, veuillez que l'amour r'entre dedans le Chaos:
Dieux, commandez que le froid, que l'Esté, l'ardeur et l'humide:
Brief que ce tout par tout tende à l'abisme de tous...
Mais que ma Sourde se change, escoutant les voix esclatantes,
Voix que ie seme criant, voix que ie seme, riant.
Ah, que le feu desormais de ce froid auec force triomphe,
Oui, que le froid par le feu perde sa lente vigueur!
*Cer*tes ain*si* fini*ra* mon tour*ment,* et l'hu*meur* reuol*tan*te
Qui me ruine le corps, qui me ruine le coeur.

Diese Elegie, welcher mehrere Jahre zuvor ein kürzerer metrischer Versuch Pasquier's vorangegangen war, begeisterte Nicolas Denisot zu einigen Distichen, die er unter dem Anagramm Conte d'Alsinois veröffentlichte:

Voy de re|chef, ô | alme Ve|nus, Venus | alme re|chanter
Ton los | immor|tel || par ce po|ête sa|cré.
Voy de re|chef vn | vers ani|mé, vers | digne de | ton nom,
Vers que la | France re|coit, || vers que la | France li|ra...

Der letzte Pentameter ist ein accentuirend richtiger; der dazu gehörige Hexameter ist irgendwie zu ändern:

Voy de re|*chef* vn | *vers* ani|*mé,* bien | *di*gne des | *Graces,*
Vers que la | *France* re|*çoit,* || *vers* que la | *France* li|*ra.*

Später hat Pasquier auch die Mode der gereimten metrischen Verse mitgemacht, indem er ein Gedicht in Elfsylbnern als phaleucischen Versen verfasste. Dieselben erweisen sich als Elfsylbner mit Cäsur nach der 6.

Sylbe (zwei Arten Elfsylbner mit Cäsur nach der 5. haben wir bei Rapin gefunden). Der Betonungstypus ist 3 6 8 11; die Reime der ersten Strophe wiederholen sich in der zweiten:

Tout soudain que ie vis Belonne vos yeux
Ains vos rais imitans cet astre des Cieux,
Vostre port graue doux, ce gracieux ris, *
Tout soudain ie me vis Belonne surpris,
Tout soudain ie quittay ma franche raison
Et peu caut ie la mis à vostre prison.
Mais soudain que ie vis Felonne tes yeux
Ains tes deux Baselics etincelans feux, *
Ton port plein de venin, ce traistre soubris,
Tout soudain ie cogneu de m'estre mespris,
Tout soudain ie repris ma serue raison
Et plus caut la remis dedans sa maison.
Et si comme ton oeil premier me lança
Vn feu, aussi ton oeil * second me glaça.
Or Adieu sot Amour, Adieu ie m'en voy,
Si le froid et le chaud tu couures en toy.
En vain veux-ie du feu * d'Amour me chauffer,
En vain vieil de l'Amour ie veux trionfer,
En vain veux-ie mener * l'Amour à douceur,
En vain fais-ie voyage * auec luy seur, *
Et constant en amour me veux-ie ronger,
S'il est ieune, cruel, aueugle, leger.

Baïf.

Die metrischen Verse Baïf's konnte Schreiber dieses nicht eigentlich zur Vergleichung heranziehen, da ihm von denselben nur das Wenige vorgelegen, was in den von Becq de Fouquières herausgegebenen Oeuvres choisies de Baïf enthalten ist. S. 23 dieser Ausg. macht der Herausgeber darauf aufmerksam, dass unter den „vers Baïfins" nicht die metrischen Verse des Autors zu verstehen seien, sondern ein einfach sylbenzählender, gereimter Fünfzehnsylbner mit Cäsur nach der siebenten, welchen Baïf [vielleicht in freier Nachahmung des Hexameters?] sich construirt hat (die als Beispiel mitgeteilten Verse zeigen nur weibliche Reime). — S. 364 giebt der Herausgeber eine kleine Auswahl aus bis dahin

ungedruckten „Chansonnettes“ seines Autors, von denen er sagt: „Les chansonnettes sont en vers mesurés; mais dans plusieurs Baïf a heureusement tenu compte du nombre des syllabes: ce sont donc en quelque sorte des vers blancs, qui ne manquent ni de grâce, ni de charme.“ In der Vorrede heisst es S. 6: „Nous avons donné quelques chansonnettes en vers mesurés, mais seulement celles dans lesquelles le poëte a tenu compte du nombre des syllabes.“ Aus dem ersten Buch (77 pièces) dieser Chansonettes sind 4 in verschiedenen Versmaassen verfasste Lieder mitgeteilt, deren Accentuirung eine gewisse Regelmässigkeit zeigt, welche dieselben für den Gesang sehr geeignet macht; dies gilt besonders von einem der Gedichte, welches in jeder Strophe einen Zwölfsylbner mit anapästischem Tonfall enthält (s. Tobler S. 5).

Couchés dessus l'herbage vert,
D'ombrage épais encourtinés
Ecoutons le ramage du rossignolet.
Plantons le mai, plantons le mai
En ce joli mois de mais....

Die aus dem zweiten und dritten Buch (zus. 125 pièces) mitgeteilten 6 Gedichte sind sämmtlich in „anakreontischen“ Siebensylbnern, mit folgenden Accenten (142 V.):

	∪	—	∪	—	∪	—	—
	[7		2	2	3	13	1]
	33	81	1	125	4	6	141 =
	23	57	1	88	3	4	99 %
(bei Rapin:	8	60	2,5	88	1,5	4	100 %)

Die Accentuirung ist ungefähr dieselbe wie bei Rapin, auch betreffs der starken Tonsylbenstösse nach der 6. Sylbe; nur ist häufiger die 1. Sylbe betont, was 3 schwache Tonsylbenstösse zur Folge hat. 47 % der Verse zeigen die Form 2 4 7, 23 % die Form 4 7, 18 % die Form 1 4 7, 8 % die Form 2 7, u. s. w. (bei R. 52, 30, 6, 7 %). Die Zahl der Verse mit betonter vierter Sylbe beläuft sich bei Beiden auf 88 %. Doch ist bei einer Vergleichung zu beachten, dass die Siebensylbner Baïf's sämmtlich ohne Reim sind (bei Rapin etwas weniger als die Hälfte der Verse) und dass die hier unter-

suchten Lieder des Erstern aus einer grossen Anzahl anderer ihrer gefälligen Form wegen ausgewählt sind. — Die Anmut dieser kurzen Blankverse Baïf's, von welcher Becq de F. redet, wird somit nach der formalen Seite hin in der ebenmässigen Accentuirung derselben zu suchen sein (da ja Becq de F. in der Gleichmässigkeit der Betonung eine ungewöhnliche Harmonie findet, wie wir S. 34 bei Passerat gesehen).

An längeren metrischen Versen Baïf's finden sich in den Oeuvres choisies nur die beiden in Zwölfsylbnern (Senar) geschriebenen Gedichte „Au moqueur" und „Aux liseurs." Da diese beiden Stücke nicht ihrer Form, sondern ihres Inhalts wegen ausgewählt sind, so sind sie zu einer Vergleichung mit den entsprechenden Versen Rapin's ganz gut geeignet — wobei nur zu bedauern, dass sie nicht mehr als 39 Verse enthalten:

⏑ —	⏑ —	|	⏑	‖	—	⏑	—	|	⏑	—	⏑	—
[2			5			4		1		2	1]	
3	38	—	4	37	18	1	25	10	21	2		38 =
8	97	—	10	95	46	3	64	26	54	5		97 %
(bei Rapin: 3	85	5	3	99	13	2	64	16	50	—		100 %)

Die Cäsur ist immer nach der 5. Sylbe; in 2 Versen ist sie weiblich (was bei Rapin nicht vorkommt), so dass die 4. Sylbe den Ton hat:

Le vrai je *cher*che, ‖ bien le cherchant l'ai trouvé;
Le droit appren*dras* ‖ apprenant d'un droit désir,
Non pas à l'er*reur* ‖ ostinant, mais au labeur:
Pour bien ap*pren*dre ‖ comprenant, et puis jugeant.

An Tonsylbenstössen finden sich: 8 schwache und 4 starke, was auf je 100 Verse 20,5 schwache und 10 starke ergeben würde (bei R. 6,5 schwache und 4,5 starke). Es kommen durchschnittlich 5 Hebungen auf den Vers (bei R. nur 4,4). Wir verweisen hierbei auf Quicherat, S. 135, 138: „un vers alexandrin est mal cadencé quand il a plus ou moins de quatre accents.... un hémistiche qui a plus de deux accents choque l'oreille par sa marche saccadée;" auch Ackermann (S. 63) empfindet die Häufung der Accente als eine „dureté." Mit der grössern Zahl der Accente ist

bei Baïf eine grössere Häufigkeit von Tonsylbenstössen verbunden; auch ist das enjambement häufiger, die Ausdrucksweise befremdender, die Wortstellung und Satzconstruction weit gezwungener und „altfränkischer," als bei seinem Zeitgenossen Rapin. Eine ähnliche Beschaffenheit zeigen die von Nagel mitgeteilten Beispiele von Hexametern. Falls die (längeren) metrischen Verse Baïf's sämmtlich diesen Charakter tragen, so lässt sich, zumal wenn man das gänzliche Fehlen des Reims und die abschreckende Orthographie mit ihren ungewohnten Schriftzeichen hinzurechnet, das absprechende Urteil Pasquiers über dieselben füglich erklären.

Agrippa d'Aubigné.

In den von Réaume und de Caussade herausgegebenen Oeuvres complètes dieses Autors finden sich Bd. III. 271 ff. die metrischen Verse: Psalmen und geistliche Lieder, nebst drei kleinen erotischen Gedichten — zusammen 450 Verse, von denen ungefähr drei Fünftel gereimt sind (die Distichen zumeist leoninisch gereimt). In der Vorrede zu denselben bezeichnet der Autor un nommé Mousset als ersten Verfasser metrischer Verse in französischer Sprache; er fährt fort:

„Ce que Jodele en a fait et qui paroist, est bien seant et bien sonnant: ce que je ne dirai pas des fadesses de Baïf, et des premiers essais de mes amis.

„M. M. de la Nouë et Rapin se sont mis aux champs avec cet équipage, moi leur contredisant, n'esperant jamais qu'ils peussent induire les François à ces formes plus espineuses de rigueur, que delicieuses par leur fleurs. Après plusieurs amiables disputes que j'eus avec ces deux derniers, la derniere raison par laquelle il me sembla les avoir arrestés, fut telle: Que nul vers mesuré ne pouvoit avoir grace sans les accens, non seulement d'eslevation, mais de production; et que la langue françoise ne pouvoit souffrir ce dernier des accens sans estre ridicule, comme il paroist aux prononciations des estrangers, et sur tout des Septentrionaux: de là, et de la quantité immense des Pyrriches, rarité des Spondees, qui mesme ne se font pas par la multitude des consones, tout cela ameina deux choleres, la premiere de leur costé, et l'autre du mien.

„C'est qu'ils dirent, que ces difficultés ne seroyent proposees ni goustees que par ceux qui ne les pouvoyent vaincre, et qui pour en estre incapables, les rejettent. Certes ce deffi esmeut un peu ma bile, et m'en-

voya de cholere m'essayer premierement sur le Pseaume 88, et puis sur le troisieme, tels que vous les verrez en ce recueil.

„En ayant donc tasté, je puis vous en dire mon goust: c'est que tels vers de peu de grace à les lire et prononcer, en ont beaucoup à estre chantés; comme j'ay veu en des grands conserts faits par les musiques du Roy [1]), etc."

Aus dieser Vorrede ersehen wir, dass Aubigné nicht an Positionslänge glaubt, und dass er über die Rolle des Accents in der metrischen Versification nachgedacht hat. Es wird deshalb von Interesse sein, die Accentuirung seiner metrischen Verse mit derjenigen der Verse Rapin's zu vergleichen:

Für die Hexameter beträgt das freie Zusammenfallen von Länge und Tonhebung in der Arsis 67 %, in der Thesis 30 % (bei Rapin 84 und 13 %); von Kürze und Senkung 89 % (bei R. 96 %). Für die Pentameter beträgt das freie Zusammenfallen von Länge und Hebung in der Arsis 73 %, in der Thesis 0 % (bei R. 91 und 0 %); von Kürze und Senkung 93 % (bei R. 97,5 %). Die Arsis des ersten Fusses wird etwas häufiger durch eine betonte Sylbe ausgefüllt, nämlich in 40 % der Verse (bei R. 34 %): was sich daraus erklärt, dass die Form des Gebetes die Verse häufig mit Interjectionen, einsylbigen Imperativen und dem Worte Dieu anfangen lässt. — Unter den Pentametern finden sich einige, welche in accentuirender Prosodie dem Metrum entsprechen (die dem Hexameter nötige Aenderung setzen wir unter die betreffende Zeile):

Dieu veri|*table*, des|*truis* le mes|*chant*, et je | t'offre de | mes fruicts,
. . . et re|*çois* mes of|*frandes*,
J'offre de voix et de coeur gloire, louange et honneur.

---

1) „Je finirai ce discours," heisst es am Schluss der Vorrede, „par cet epigramme que Claudin le jeune [Componist von metrischen Versen Aubigné's] a voulu mettre à la teste de son recueil de Vers mesurés:

Quelque vers a sa mesure, | Voyez-en la difference,
Et l'autre la va cherchant: | Et puis vous dirés tousjours:
L'un desire, l'autre endure | L'un se joint par violence,
Le mariage du chant. | L'autre s'unit par amours."

Durch ihre gleichmässigere Accentuirung erscheinen die quantitirenden Verse in der Tat für Composition und Gesang besser geeignet, als der gemeine franz. Vers; ihre Tonsylbenstösse dürften wohl nur bei der Lectüre und Declamation lästig werden.

. . . Rien de secours de ce lieu, rien de la force de Dieu.
J'ai de sa *main* seur*té*, de sa *main* m'ont sans peine presté
. . . *main* gene*reuse* me *pres*tent
L'ombre du soir le sommeil, l'aube du jour le resveil.

Dieu qui a *veu* le de*dans* du Ma*lin*, lui brisera les dents,
. . . lui *bri*se la *teste*,
D'ire le coeur escumant, langue, palais blasphemant.

Im asklepiadischen Alexandriner ist die Verteilung der Accente:

	—	—	—	∪	∪	— ‖	—	∪	∪	—	∪	—
	15	38	62	15	—	94	34	25	17	53	—	100 %
(bei Rapin:	12	21	86	1	—	98	19	17	16	63	—	100 %)

im glykonischen Vers:

	—	—	—	∪	∪	—	∪	—
	5	50	64	9	27	45	—	100 %
(bei Rapin:	10	37	69	11	4	77	—	100 %)

Der asklepiadische Alexandriner zeigt die Betonung 3 6 10 12 nur in 28% der Verse (bei R. 52%); in einem Hemistich abweichend sind 57%, in beiden abweichend 15% (bei R. 43 und 5%). Beim glykonischen Vers ist eine vorherrschende Betonung nur in negativer Weise zu erkennen, indem die 4. Sylbe sehr selten den Ton hat, wie obige Aufstellung zeigt; die typische Form 3 6 8 findet sich nur in 23% (bei R. 57%), ebenso häufig die Form 3 8. Nachstehend einige Strophen:

Grand Dieu, nous te louons, * nous t'adorons, Seigneur,
Eternel, Pere haut, terre te porte honneur:
Les puissants Cherubins, tout le Ciel à la fois *
Meslant des Seraphins la voix. *

J'ay rompu la prison et le lien d'Amour:
O doux, o trop heureux ce jour *
Où brisant le filet dont je fus attrapé
J'en ris gay, leger, eschappé. *

Die alcäische Strophe ist in zu geringerer Zahl vertreten, um einen Vergleich zu gestatten. Der sapphische Elfsylbner zeigt folgende Accentuirung:

	—	∪	—	—	— ‖	∪	∪	—	∪	—	∪	
	36	6	85	2	97	2	5	90	6	3	100 %	
(bei Rapin:	22	7	81	1	100	2	2	97	1	2	100 %)	

Die Form 3 5 8 11 zeigen 60% der Verse (bei R. 79%); in einem Hemistich abweichend sind 37%, in beiden abweichend 3% (bei R. 19% und 2%). Beispiele von Versen mit der typisch-regelmässigen Betonung:

Quand le jour s'enfuit, le serain brunissant,
Quand la nuict s'en va, le matin renaissant,
Au silence obscur, à l'esclair des hauts jours
J'invoque toujours.

Mais voulant chanter je ne rends que sanglots,
En joignant les mains je ne joins que des os:
Il ne sort nul feu, nulle humeur de mes yeux
Pour lever aux Cieux.

Auch der phaleucische Vers wird von Aubigné nachgeahmt, mit folgenden Accenten:

— ∪	— ∪	∪ —	∪ —	∪ —	∪
20	36	52	8	36	54
(bei Pasquier: 5	23	82	9	—	100)

8	52	24	8	100 %
—	86	5	9	100 %)

Dieser Vers zeigt bei Aubigné weder die regelmässige Cäsur nach der 6. Sylbe, noch einen bestimmten Betonungstypus, welche sich bei Pasquier finden. — Der Vollständigkeit halber wollen wir noch die Ionici a minore erwähnen, welche einen etwas geringern Procentsatz für das Zusammenfallen von Wortaccent und Versaccent, aber auch weniger Tonsylbenstösse zeigen, als diejenigen Passerat's:

∪ ∪	— —
14	24
(bei Passerat: 10	17,5

10	100 %
15	100 %)

In diesem Metrum sind zwei gereimte Uebertragungen von Psalmen vorhanden: in der einen ist dasselbe zu Achtsylbnern mit regelmässiger Cäsur nach der 4. Sylbe verwandt; die andere besteht aus Strophen von je drei Zwölfsylbnern mit Cäsur nach der 4. und 8., nebst einem Viersylbner als Schlussvers (bei Passerat ist der letzte Fuss mit zum dritten Vers gezogen). Z. B.:

Ta table aura de tes enfants
Comme un entour d'oliviers francs:
Et ce grand heur ira croissant
A qui craindra le Tout-Puissant.

Veuilles au point | du **jour,** ô Dieu, | me présenter
Ta **grace,** en qui | je suis instruit | de m'arrester:
Donne à mes pieds | le chemin droit, | si je n'ai foi
Sinon qu'en toi.

Wir sehen, dass Aubigné — welcher in seiner Vorrede von den Accenten spricht — in seinen Versen den Widerstreit zwischen Wortaccent und Versaccent häufiger zeigt, als Rapin u. A. (s. z. B. die beiden mit dem Satzaccent beschwerten „Kürzen" der vorstehenden Strophe). Da aber der moderne Vers möglichste Einheit von Wort- und Versaccent verlangt, so wäre noch am ehesten für Rapin eine Möglichkeit gewesen, der metrischen Versification Eingang zu verschaffen, wenn dessen Verse einen Inhalt von fesselndem poetischen Werte gehabt hätten. Einen grossen Dichter wünscht sich Pasquier, der die neue Verskunst einführen solle: „ie souhaite que quiconque l'entreprendra soit né à la Poësie, que celuy qui de nostre temps s'en voulust dire le maistre." Aehnlich äussert sich Sibillet in der Abr. de l'Art poét.: „Il faut attendre la souveraine main de quelque grand poëte, lequel marchant d'un plus grand style passe les traces communes de la vulgaire rimaillerie et que de plus longue haleine il chante un juste poëme, lequel étant reçu et approuvé, sera l'exemplaire pour façonner les règles des pieds, mesures et syllabes." Hierzu bemerkt Sainte-Beuve (S. 80): „Or, ce qui a manqué, c'est précisément ce poëme dans lequel une main souveraine devait graver comme sur le marbre les mesures désormais fixes et éternelles de notre poésie. Si Ronsard avait pris la peine d'en écrire un dans cette vue, peut-être ses contemporains s'y seraient conformés comme à un décret." Wie Sainte-Beuve später hinzufügt, war er, als er diese Zeilen schrieb, noch nicht durch Mablin auf die Rolle des Accents im franz. Verse aufmerksam gemacht worden.

Abbé d'Olivet. Turgot.

Mit dem Auftreten Malherbe's nehmen die metrischen Versuche des 16. Jahrhunderts ein Ende. Um 1730 machte

Abbé d'Olivet auf dieselben aufmerksam in seinem *Traité de la Prosodie franç.* (welchen er angeblich geschrieben, um den Angriffen Lamotte's auf die französische Verskunst entgegenzuwirken). An den metrischen Versen glaubt er nämlich die französische Prosodie studiren zu müssen: „C'est dans les monumens de ce tems-là qu'il faut chercher les premiers vestiges de notre Prosodie: et nous y trouverons plus de lumiéres sur ce sujet, qu'il ne s'en trouve, peut-être, dans toutes les Grammaires et dans toutes les Rhétoriques imprimées de nos jours (S. 250)." Aus der Existenz der metrischen Versification schliesst er, dass die Quantität des Französischen damals wohl bekannt und festgestellt sein musste. Durch sein Buch will er die verloren gegangene Kenntniss der französischen Prosodie erneuern, da dieselbe für den Dichter, den Musiker und den Redner von Wichtigkeit. Trotz der gepriesenen Kenntnisse der Zeitgenossen Karl's IX. in der Prosodie findet er deren metrische Verse abscheulich und hält eine metrische Versification in französischer Sprache überhaupt nicht für möglich: „Car, quoique notre langue nous fournisse des longues et des bréves, ce n'est pas avec le pouvoir de les placer à notre gré. Telle est la construction de nos phrases, que l'ordre naturel y doit toujours être observé, en vers comme en prose. . . . Parmi plus de mille vers mesurés que j'ai eu la curiosité de lire, je n'en ai pas trouvé un seul de bon, ni même de supportable (S. 304)."

Dem Gesetz der strengen Wortfolge allein schreibt er also die Mangelhaftigkeit der metrischen Verse zu; es kommt ihm nicht der Gedanke, dass die Prosodie derselben eine unrichtige, auf falscher Grundlage construirte sein könne. Ueber das Wesen der Prosodie sagt er S. 250: „la Prosodie renferme les Accens, l'Aspiration, et la Quantité, qui est le point capital de la Prosodie." Die speciellen Regeln, welche er über die Vocale und Sylben, besonders die Endsylben, giebt (S. 276—302), handeln nur von der Quantität. — Was den Accent betrifft, so verwirft er die Ansichten Beza's; auch der ihm besser scheinenden Regel Nicod's, der letzten männlichen Sylbe des Wortes ohne Unterschied der Quan-

tität den accent aigu zu geben, vermag er sich nicht anzuschliessen (da er diesen letztern als einen musikalischen Accent betrachtet, der die Sprache zu einer singenden mache) und will die Aussprache nur durch den oratorischen Accent geregelt wissen (S. 262). Von einer Bedeutung des Accents im französischen Verse ist nirgends die Rede.

Wir vermuten, dass die *Prosodie* des Abbé d'Olivet mit ihren Quantitätsregeln es gewesen ist, welche die von dem bekannten Staatsmann und Nationalökonomen Turgot (1727—1781) erschienene Uebersetzung eines Teils der Aeneide inspirirt hat. Diese in quantitirenden Hexametern geschriebene Uebersetzung ist im Jahre 1778 gedruckt, soll aber viel früher entstanden sein [1]). Nachstehend von den Hexametern Turgot's einige mit betonter Anfangssylbe:

Anne, ma | soeur, quels | troubles nou|veaux ont | assailli | mes sens?
Seul ce Troyen a pu quelques moments suspendre ma tristesse...
Ombre adorée, à qui mes serments ont engagé mon coeur!
O cher époux! mes voeux, mon amour t'ont suivi! qu'avec toi
Ils soient ensevelis au fond de ta tombe!

Um den rhythmischen Eindruck einer Folge von accentuirenden Hexametern darzustellen, wollen wir uns noch einmal den Versuch einer Umformung erlauben — um so mehr, als an dieser ungereimten Stylübung wenig zu verderben ist:

Anne, ma | soeur, quels | troubles nou|veaux font | battre mes | veines?
Seul ce Troyen, aujourd'hui, par moments fait cesser ma tristesse...
Ombre adorée, à qui mes serments engagent mon âme,
O mon époux chéri! mon amour t'a suivi dans la tombe:
Dieux, accordez qu'à jamais il demeure au fond du sépulcre!

1) Sainte-Beuve sagt in seinem *Tableau*, S. 80: „. . . Turgot est allé plus loin encore: cet homme éminent, dont la pensée fut encyclopédique comme son époque, au milieu de tant d'autres vues originales et neuves qui l'occupaient, a songé aux vers français métriques et s'est exercé à en composer." S. 82 desselben Werkes heisst es dagegen: „Depuis que l'harmonie de la langue est définitivement écrite et notée dans les admirables pages de Racine et de nos grands poètes, toute idée de pratiquer les vers métriques ne peut plus être qu'un caprice, un jeu de l'esprit, et il est même probable que Turgot ne l'entendait pas autrement quand, jeune encore, il se mit à construire des mètres français durant ses loisirs de séminaire." Wenn diese beiden Sätze von Sainte-Beuve richtig sind, so folgt aus ihnen, dass Turgot bereits als Zögling des Priester-Seminars ein mit politischen und volkswirtschaftlichen Reformplänen viel beschäftigter homme éminent war.

Preisfragen der französischen Akademie von 1813. Scoppa. Graf v. Saint-Leu.

Auf Veranlassung des Prinzen Louis Bonaparte, Ex-Königs von Holland, der den Namen Graf von Saint-Leu angenommen hatte, schrieb die französische Akademie im Jahre 1813 folgende Preisfragen aus: „Quelles sont les difficultés réelles qui s'opposent à l'introduction du rhythme des Grecs et des Latins dans la poésie française? Pourquoi ne peut-on pas faire des vers français sans rimes? Supposé que le défaut de fixité de la prosodie française soit une des raisons principales qui s'y opposent, est-ce un obstacle invincible? Et co mmentpeut-on parvenir à établir, à cet égard, des principes sûrs, clairs et faciles? . . . Par quelle raison, enfin, si la réussite est impossible, les autres langues modernes y sont-elles parvenues?"

Den zweiten Preis erhielt die schon erwähnte Arbeit des Abbé Mablin, welche für eine Nachbildung antiker Metren im Französischen, nach dem Beispiel anderer moderner Sprachen, den Accent an die Stelle der Quantität zu setzen vorschlägt.

Der erste Preis wurde dem Sicilianer Abbé Scoppa zuerkannt, welcher seine Schrift unter dem Titel: „Les Beautés poétiques de toutes les langues" veröffentlichte. Vom italienischen Verse ausgehend, macht er in dieser Schrift auf die Bedeutung des Accents im französischen Verse aufmerksam, z. B. S. 48: „C'est l'accent tonique qui nous donne nos brèves et nos longues: c'est par lui que nous formons nos différents pieds rhythmiques." Diesen Accent betrachtet er als eine Verstärkung, nicht als eine Erhöhung des Tons (welch' letztere er der singenden Aussprache der Florentiner und Provençalen zuschreibt). Sehr Richtiges äussert er S. 37 über den Einfluss des Accents auf die Quantität, S. 38 über den Unterschied von Wort- und Satzaccent, S. 230 über den Verlust des Accents durch Position. Doch fehlt es nicht an irrigen oder gewagten Behauptungen. So erklärt Scoppa den

französischen Accent für stärker und bestimmter, als den italienischen; er hält den Tonfall der französischen Zehn- und Zwölfsylbner für einen jambischen, den des Neunsylbners für einen anapästischen und des Siebensylbners für einen trochäischen: die Abweichungen des Tonfalls erklärt er sich daraus, dass die pieds légitimes häufig durch anders geartete pieds de supplément unterbrochen und ersetzt werden. Die Einführung antiker Rhythmen scheint ihm in der französischen Versification leichter möglich zu sein als in der italienischen, da die französische Sprache mehr Accente besitze; doch soll die Nachahmung antiker Metren nur in der Weise geschehen, dass die Tonhebungen an die Stelle des lateinischen Wortaccents, nicht des lateinischen Versaccents, gesetzt werden. Bei Motivirung dieser Ansicht beruft er sich auf italienische Vorgänger, woraus zu schliessen, dass dieselbe in Italien nicht neu war. [Auch in den reimlosen *Odi barbare* Carducci's sind die antiken Metren nicht nach dem Versaccent, sondern nach dem lateinischen Wortaccent hin nachgeahmt, worüber in der Vorrede zur 2. Aufl. Chiarini sich auslässt. Dieser erklärt es S. 133 ausser Zweifel, dass die von den Deutschen und Engländern bei der Nachbildung antiker Metren befolgte Methode weit vernünftiger (molto più ragionevole) sei, als die von den Italienern Chiabrera und Tommaseo geübte; Carducci habe aber diese letztere vorgezogen, weil die italienischen Leser die nach jener ersten Methode gebildeten Verse als zu ungewohnt und fremdartig klingend nicht acceptirt haben würden.] — Die Notwendigkeit des Reims sieht Scoppa darin, dass derselbe „dans les vers sans aucune harmonie d'accents" den einzigen Rhythmus ausmache und zwar „une espèce de rhythme très-grossier, mais sensible à l'oreille" (S. 112). — Bemerkenswert ist, was Scoppa über die Betonung des französischen Zehnsylbners sagt. Er geht auch hier von der Untersuchung des entsprechenden italienischen Verses aus, indem er dessen seltener vorkommende Betonungsform 4 7 10 kritisirt (S. 93):

„Un pareil accent sur la septième, qui donne une percussion très-sensible, dérange le système du rhythme Iambe; et par ce dérangement

il engendre un autre rhythme visiblement anapeste de trois pieds. Par ce nouveau rhythme, qui a plus de vivacité et qui parcourt en trois pas l'espace que l'Iambe parcourt en cinq, le vers perd toute espèce de gravité; il devient sautillant (saltellante), et il est indigne d'être employé dans les poésies héroïques. Voilà pourquoi de pareils vers qui ont l'accent sur la septième sont exclus en Italie des sujets graves; et ils ont été rejetés par les Français comme incapables de soutenir la gravité et la dignité des poëmes épiques et tragiques... Les grands poëtes français ont eu raison de refuser la dignité héroïque au vers de dix lorsqu'il a l'accent sur la septième; mais ils ont eu grand tort de ne l'avoir pas analysé, pour y découvrir la possibilité d'être accentué sur la huitième, d'où le vers acquiert beaucoup de gravité, telle qu'on l'admire dans les vers héroïques des Italiens. Faute de cette analyse, ils se virent obligés d'abandonner le vers de dix pour adopter l'alexandrin (S. 253)."

Der Bericht über die Preisbewerbung, mit welchem die Akademie den als Staatsmann und Dichter bekannten Grafen Daru betraut hatte, gelangte zu folgenden Conclusionen: „L'existence des pieds dans la langue française ne peut être révoquée en doute, et par conséquent notre langue a un rhythme. Ce rhythme ne peut être qu'un rhythme imparfait, qui a le droit d'interrompre la symétrie par l'interposition de pieds différents."

Der Preisstifter war mit der Entscheidung der Akademie nicht einverstanden. Er hatte es hauptsächlich auf eine Bekämpfung des Reims abgesehen, welchem er die Schuld der ungenügenden Befriedigung beimaass, die ihm die französische Verskunst bereitete; Scoppa aber hatte nichts gegen den Reim gesagt. Der Graf von Saint-Leu sah sich deshalb veranlasst, im Jahre 1819 ein „Mémoire sur la versification et essais divers" an die Akademie zu richten. Die dritte Auflage dieser Schrift erschien unter dem Titel: **Essai sur la versification, par le comte de Saint-Leu,** in zwei Bänden 1825 und 1826. Als Motto derselben figurirt u. a. eine Stelle aus dem Bericht des Grafen Daru: „Il est très permis de douter que notre système de versification soit aussi favorable au talent que celui des Anciens, et même celui de tel peuple moderne. Il reste à savoir s'il est le meilleur dont la langue française soit susceptible. De ce que nos auteurs ont très-bien réussi, il s'ensuit qu'on peut encore réussir sans

changer de méthode, mais non pas qu'il soit impossible d'obtenir le même succès par une méthode nouvelle." Ueber Scoppa sagt der prinzliche Verfasser, dass derselbe, um der französischen Nation zu gefallen, Behauptungen aufgestellt habe, deren Beweise er schuldig geblieben. Gegen die Ansicht Scoppa's, alle französischen Verse seien rhythmisch, wendet er ein: „ceux même de Racine, de Corneille et de Voltaire ne le sont pas toujours." Einige Aeusserungen des Verf. sind als zutreffend zu bezeichnen, z. B.: „Les repos produisent dans les vers français plus d'effet que dans les autres langues. Si les Italiens ont un plus grand nombre et un plus grand jeu d'accents, nous tirons un plus grand parti et plus d'utilité de la symétrie et des césures ou repos (S. 20). L'enjambement est praticable et même naturel, toutes les fois que le vers consiste en une réunion de mesures, de pieds ou subdivisions homogènes entre elles, et qui suivent toutes la même loi harmonieuse ou agréable à l'oreille (S. 179), etc."

Zur Unterstützung seiner Ansichten beruft der Graf von Saint-Leu sich auf den Abbé Baïni, directeur de la musique pontificale, welchen er zum Niederschreiben einer Abhandlung über den Gegenstand veranlasst hat. Aus diesem (italienisch geschriebenen) Essai sur l'identité du rhythme poétique et musical teilt er S. 73 ff. einen französischen Auszug mit, in welchem sich folgende Sätze finden:

„La prose française est remplie de charmes, elle est vraiment harmonieuse et riche du nombre oratoire. . . . Mais les règles de leur versification, que suivirent même leurs grands poëtes, ne suffirent pas pour donner constamment à leur versification une harmonie fixe, un rhythme égal, pour ordonner l'irrégularité de la succession des syllabes accentuées... Les compositeurs de musique français disent qu'il n'y a point de tourment comparable à la peine qu'ils éprouvent pour adapter la mélodie musicale aux vers français. . . Si parmi les poëtes français il y en a qu'on lit avec tant d'avidité, c'est par l'intérêt qu'ils savent répandre dans leurs ouvrages, et par leurs beautés poétiques, plutôt que par le mérite de leur versification. J'ajouterai de plus que Racine, Corneille, Boileau, Molière et tant d'autres, guidés par leur oreille, ont quelquefois, et même assez souvent, composé des vers avec la distribution harmonieuse [des syllabes accentuées] dont il est question ici [de tierce en tierce, de quarte en quarte ou de quinte en quinte]."

Die Betonungsform 4 7 10 des Zehnsylbners beurteilt Baïni ähnlich wie Scoppa: „Que disent les poëtes du vers hendécasyllabe accentué sur les 4e, 7e et 10e syllabes, c.-à.-d. avec le retour des accents de quarte en quarte? Qu'il appartient à la musique dite *hypofrigie,* c.-à-d. à une musique bruyante et sonore; qu'il est plus propre au dithyrambe, ou à une versification vive et capricieuse."

Den von ihm gefühlten Mängeln der französischen Versification abzuhelfen, schlägt der Graf von Saint-Leu nichts Geringeres vor, als die Beseitigung des Reims — sowie ausserdem eine Accentuirung der Verse nach bestimmten Formen. Der Zwölfsylbner z. B. soll betont sein entweder auf 2 4 6 8 10 12, oder auf 2 4 6 10 12, oder 2 6 8 10 12, oder 2 6 8 12, oder 3 6 9 12, oder 4 6 8 10 12, oder 4 8 12, etc. Wir finden hier zum ersten mal die volle Bezeichnung der Accentuirung nach den Ordnungszahlen der Sylben (von welcher sich bei Scoppa Anfänge zeigen). „Si l'on entremêle ces différentes distributions," fährt der Verf. fort, „on obtiendra plus de variété et l'on évitera toute espèce de monotonie." Also will der Verf. nicht blos rein jambisirende und rein anapästische Betonungsformen des Alexandriners zulassen (wie man aus der Auswahl der von ihm aufgeführten Formen schliessen könnte); aus andern Aeusserungen des Verf. und besonders aus dessen Beispielen ergiebt sich, dass er auch die aus jambisirenden und anapästischen Hemistichen gemischten Alexandriner gut heisst. Das Resultat der vermeintlichen Reform ist also betreffs der Accentuirung ganz dasselbe, welches der französische Alexandriner schon immer geliefert hat; eine grössere Gleichmässigkeit des innern Versrhythmus ist nicht erreicht, obgleich in Gestalt des Reims der äussere und hauptsächliche Rhythmus geopfert ist. — Als Beispiele seiner Methode führt uns der Verf. die von ihm selbst verfassten Blankverse vor, u. a. eine ganze Tragödie in 5 Acten, eine Oper in 2 Acten, sowie „l'Avare, comédie en prose de Molière, réduite en vers." Ein regelmässiger Wechsel zwischen männlichen und weiblichen Versen findet hier nicht statt; die männlichen Verse überwiegen der

Zahl nach. Der Verf. hat sich zum Gesetz gemacht, den auf ein weibliches Versende folgenden Vers nur mit einem Vocal anfangen zu lassen; das Gebot der Elision der überzähligen weiblichen Sylbe hat er somit von der Cäsur auf das Versende ausgedehnt. Schwache Tonsylbenstösse und Hemistiche mit betonter erster Sylbe finden sich in diesen Blankversen, gleichwie im gemeinen französischen Vers; seltener dagegen scheinen starke Tonsylbenstösse und Hemistiche ohne mobilen Accent zu sein. Nur die Achtsylbner zeigen einen eigenartigen rhythmischen Charakter; sie sind in der grossen Mehrzahl (ungefähr 87%) auf der 4. Sylbe betont, z. B.:

Sur la céleste, immense voûte,
Où l'infini s'ouvre à nos yeux,
Que de grandeur, que d'harmonie
Et d'éclatante majesté!
Là tout s'accorde et tout annonce
Un architecte incomparable
En son génie, en son pouvoir:
Nul ne résiste à ses désirs;
Dans ses oeuvres nul ne l'égale,*
Et rien n'altère sa bonté.

Der zweite Band des Essai sur la versification des Grafen von Saint-Leu bringt eine reichhaltige Zusammenstellung von Urteilen französischer Autoren über den Wert oder Unwert des Reims und der französischen Verskunst überhaupt; die Ansichten von Fénélon, Desfontaines, Du Bos, Le Batteux, Abbé d'Olivet, Fabre d'Olivet (Neffe des Vorigen und Verf. reimloser „vers eumolpiques"), Lamotte, Lafaye, Marmontel, Mercier, Laharpe, Voltaire, Rollin u. A. werden vorgeführt und besprochen; z. B. S. 75 ein Ausspruch von Marmontel: „Dans nos poëmes héroïques, les vers sont rimés deux à deux, et rien de plus fatigant pour l'oreille que ce retour périodique de deux finales consonantes, répété mille et mille fois." S. 57 eine Aeusserung von Fénélon: „Les vers de nos odes où les rimes sont entrelacées ont une varieté, une grâce et une harmonie que nos vers héroïques ne peuvent égaler. . . . Les grands vers sont presque toujours ou languissants ou raboteux."

Es folgen sodann Auszüge und Beurteilungen der zur Preisbewerbung von 1813 eingelaufenen Arbeiten. In den meisten derselben wird der Rolle des Accents im Verse gedacht (von welcher die *Prosodie* des Abbé d'Olivet noch nichts zu sagen weiss). Ueber den Verfasser des Memoire Nr. 13 heisst es im Bericht der Akademie, welchen der Graf von Saint-Leu citirt: „Il croit que pour composer des vers mélodieux, il suffit que les vers aient une somme égale de temps, ou de longues et de brèves; il veut par exemple que le grand vers alexandrin soit composé de 4 brèves et de 8 longues, c'est-à-dire 24 [?] temps. . . . Les règles de la versification, telle qu'on nous l'a enseignée, sont incomplètes, selon l'auteur; des poëtes s'en sont imposé d'autres; il faut chercher à découvrir leur secret. . . . Le secret de l'auteur consiste: 1) à couper le demi-vers alexandrin, l'hémistiche, en deux temps, d'autant plus harmonieux qu'ils sont plus réguliers; 2) à calculer à chaque vers la durée des syllabes ou des repos, de telle manière qu'il en résulte la somme de 20 brèves dans le vers alexandrin masculin et de 21 dans le féminin." Schon Marmontel hatte sich ähnlich ausgesprochen: „Parmi les temps du vers, peuvent être comptés les petits silences de la récitation; et c'est un des moyens qu'emploient les bons lecteurs, même sans s'en apercevoir, pour donner à nos vers une marche nombreuse (S. 86)." Diese Ansichten sind als Vorläufer der von Becq de Fouquières, im *Traité gén. de versification,* aufgestellten Theorie zu betrachten [1]).

„L'auteur du Mémoire n° 5 (sagt der Bericht der Akademie) reconnaît qu'on peut introduire un rhythme plus régulier dans la langue de Racine et de Fénélon, mais il n'en indique point les moyens. Je ne saurais ni comprendre ni confuter un auteur qui critique les vers suivants, parce qu'ils péchent, dit-il, contre l'accent cadencé:

---

1) Ueber die Ansicht von Becq de F., dass die natürliche Länge des Verses durch die Zeitdauer der Ausatmung gegeben sei, vgl. Legouvé, *Art de la lecture,* S. 45.

Au *pied* du *mont* Ad*u*le, entre *mil*le ros*eaux*,
Le *Rhin* tran*quil*le et *fier* du pro*grès* de ses *eaux*,
Appu*yé* d'une *main* sur son *ur*ne pen*chan*te,
Dor*mait* au *bruit* flat*teur* de son *on*de nais*san*te."

„Quant à moi (fügt der Graf von Saint-Leu hinzu), je trouve à ces beaux vers, principalement au second et au troisième, le rhythme que j'ai proposé d'introduire généralement." Wir wollen unsererseits versuchen, an dem Tonfall dieser Verse dasjenige herauszufinden, was dem Tadler derselben missfallen konnte. In dreien der Verse finden sich mehr als je 4 accentuirte Sylben; doch haben die Sylben mont, fier und bruit keinen starken Accent („rhythmischen Accent" nach Becq de Fouq.), so dass die Anzahl der Accente nicht zu gross erscheint. Die Ursache jenes Missfallens wird also in der Stellung der Accente zu suchen sein: In allen vier Versen zeigt der zweite Hemistich die Betonung 3 6; der erste Hemistich dagegen ist nur in einem Verse auf gleiche Weise accentuirt, in den drei andern zeigt er einen jambischen (resp. jambisirenden) Tonfall. Ist es vielleicht der rasche, durch keine grösseren Pausen vermittelte Wechsel vom jambischen zum anapästischen Tonfall, welcher dem rhythmisch empfindlichen Ohre des Preisbewerbers missfällt? — Wir bitten um Nachsicht, wenn wir zur Beantwortung dieser Frage etwas weit ausholen: „Hören wir eine andauernde Folge ganz gleicher Pendelschläge," sagt Dommer, S. 51, „so sucht nach kurzem Verlauf das Gefühl vor der unleidlichen Monotonie sich zu schützen, indem es gewissen jener gleichmässigen Zeitmomente ein grösseres Gewicht (Ictus) beilegt. Die Forderung deutlicher Gruppirung ist so unabweislich, dass wir in jede Pulsreihe Abwechslung von Hebung und Senkung, Anstoss und Beruhigung, Fortschreiten und Nachlassen der Bewegung unwillkürlich hineintragen." Wir hören die Uhr nicht: „tick-tick-tack," sondern „tick-tack," weil es uns natürlicher ist, nicht von je 3, sondern schon von je 2 gleichen Tönen den einen stärker aufzufassen. Man könnte somit den jambischen (resp. trochäischen) Rhythmus als den subjectiven Rhythmus betrachten. Bekanntlich bezeichnet

schon Aristoteles das jambische Metrum als das natürlichste für den Dialog. Der Uebergang vom jambischen zum anapästischen Tonfall ist somit als ein Wechsel vom mehr Naturgemässen zum weniger Naturgemässen zu betrachten: es steht zu erwarten, dass er einen weniger befriedigenden Eindruck machen wird, als die umgekehrte Folge. Wenn der Vers mit einem deutlich jambischen oder jambisirenden Rhythmus begonnen hat (wozu mindestens 2 Füsse gehören), so sind wir stärker geneigt, in dem Anfangsrhythmus fortzufahren, als wenn dieser ein anapästischer ist; wird dieser Neigung durch den objectiven Rhythmus widersprochen, so tritt eine Art leichter Enttäuschung ein. Im endecasillabo pflegt die vorherrschende Betonung der 6. Sylbe einen Uebergang vom jambisirenden zum anapästischen Tonfall meistens auszuschliessen; anders beim französischen Zehnsylbner (s. hierüber die auf SS. 48, 51, 77 mitgeteilten Aeusserungen von Scoppa Baïni und Gramont). Die Bemängelung jener vier Verse von Boileau (Epître 4), welche Daru und Saint-Leu sich nicht erklären können, lässt sich vielleicht auf die vorstehend erörterten Verhältnisse und Gehörsempfindungen zurückführen — wofern nicht in solcher individuellen Gefühls- und Geschmackssache jeder Versuch einer Erklärung überhaupt misslich ist.

Zwanzig Jahre nach dem Erscheinen seines Essai sur la versific. veröffentlichte der Graf von Saint-Leu seine letzte Arbeit in Blankversen, unter dem Titel: Le Retour, poëme, par le comte de Saint-Leu, Louis-Nap. Bon., ex-roi de Holl., Flor. 1846. Es ist eine Art ungereimter Reimchronik, gegen 8000 Zeilen zählend, welche die Taten Napoleon's und speciell die Rückkehr von der Insel Elba besingt:

Je chante le retour d'un prince généreux
Qui sut quitter le trône et le reconquérir
Sans combats, sans traités et par le seul concours
Des coeurs de ses sujets, naguère ses égaux.
Vainement contre lui s'armèrent à la fois
L'aveugle préjugé, le cruel fanatisme
Et le noble ramas des gothiques seigneurs:
Il parut, et vainquit par sa seule présence. . . .

Was die Frage der Zulassung von Blankversen betrifft, so verweisen wir auf Quicherat, welcher S. 46 sagt: „La rime est le fondement et la condition de notre poésie; la cadence sera trop peu sensible dans la poésie française, si l'on retranche la rime." S. 527 jedoch, am Schluss einer Besprechung der metrischen Verse des 16. Jahrh., erklärt er die Blankverse für nicht unmöglich unter gewissen Bedingungen: „... il ne suffit pas de supprimer la rime, c.-a.-d. ce qui marque le rhythme, sans substituer un équivalent; mais l'on pourrait trouver dans la combinaison des accents une harmonie flatteuse pour l'oreille." Bestimmter spricht sich Becq de Fouquières aus, indem er den Reim nur in „monorhythmischen," d. i. accentuirend-metrischen Versen für entbehrlich erklärt (S. 58); im Uebrigen gilt ihm der Reim als „la caractéristique de l'unite de mesure, ... déterminatrice du mouvement poétique: qu'une rime se dérobe à notre oreille, le rhythme est en un instant détruit". (S. 24). Die Ansicht der romantischen Schule dürfte sich am deutlichsten bei Banville ausgedrückt finden, welcher S. 47 und 48 in hyperbolischer Weise äussert: „La Rime est l'unique harmonie des vers et elle est tout le vers... On n'entend dans un vers que le mot qui est à la rime, et ce mot est le seul qui travaille à produire l'effet voulu par le poëte. Le rôle des autres mots contenus dans le vers se borne donc à ne pas contrarier l'effet de celui-là et à bien s'harmoniser avec lui, etc."

Emile Deschamps, Théophile Gautier u. A.

Scoppa unterscheidet zwischen rhythme parfait und rh. imparfait: „J'appelle rh. parfait celui où les pieds sont constamment uniformes et réguliers sans aucun mélange; j'appelle rh. imparfait celui où les pieds ne sont pas constamment les mêmes... Le rh. parfait est possible, mais très-difficile... Supposons qu'il est très-facile de composer des vers et des poëmes parfaitement rhythmiques: est-il per-

mis aux poëtes de les mettre en pleine exécution? Je réponds que cela est permis et même nécessaire dans les vers qu'on destine à la musique. . . Voilà pourquoi les poëtes lyriques qui connaissent bien leur devoir s'efforcent de donner à leurs vers un rh. parfait; quoique, attendu la difficulté de le faire, ils n'y réussissent pas toujours, même en Italie. Mais s'il s'agit de vers épiques, tragiques et dramatiques qu'on ne doit pas chanter, la perfection et la régularité du rhythme sont en général un défaut que tous les grands poëtes ont soin d'éviter." Auch Marmontel, Quicherat und Bellanger (Etudes sur la rime fr., 1876) verlangen für die zum Gesang bestimmten Verse eine regelmässige Accentuirung; Quicherat fügt hinzu: „nos poëtes lyriques n'ont pas assez égard à l'accent (S. 537)." Becq de Fouquières stellt eine Unterscheidung auf, indem er nur für die auf volksmässigen Gesang berechneten Gedichte eine in allen Strophen gleiche Accentuirung fordert: „La non-observation de cette règle est cause que le peuple ne retient ou ne trouve plaisir à chanter (et en cela il a raison) que les strophes d'une ode ou les couplets d'une chanson qui s'adaptent à l'air généralement fait sur la première strophe ou sur le premier couplet (S. 366)." Auch in den nicht für den Gesang bestimmten lyrischen Dichtungen verlangt Becq de F. möglichste Pflege des rhythmischen Ebenmaasses: „La récitation est par elle-même une exécution musicale, et je crois qu'il sera toujours prudent aux poëtes de tenir compte de la délicatesse et de la précision de notre oreille. . . La poésie doit prendre garde de ne pas violer, sans précautions, les lois fondamentales auxquelles obéit la musique, cet art basé tout entier sur la précision rhythmique de l'oreille."

Diesen Wünschen ist aber nur äusserst selten Genüge getan. Unter all' den volkstümlichen Liedern ist kaum eines mit regelmässiger Accentuirung zu finden, selbst nicht unter den nach einer gegebenen Melodie gedichteten. Z. B. in der illustrirten Sammlung der *Chants et Chansons pop.* v. Delloye findet sich nur ein einziges der Art: und dieses ist kunstmässigen Ursprungs, nämlich ein Romanzentext aus der Oper

„le Secret" von Hoffmann (?), componirt von Solié, aufgeführt 1796 zu Paris; es besteht aus Neunsylbnern mit Cäsuren nach der 3. und 6. Sylbe:

Je te perds, fugitive espérance!
L'infidèle a rompu tous nos noeuds:
Pour calmer, s'il se peut, ma souffrance,
Oublions que je fus trop heureux....

Dieses Metrum scheint bei den Operncomponisten sehr beliebt zu sein. Es findet sich z. B. in der bekannten Arie aus Mozart's „Figaro": *Non più andrai farfallone amoroso,* von welcher die Franzosen zwei metrische Uebersetzungen besitzen, die eine von Castil-Blaze und die nachstehende von Barbier und Carré:

Bel enfant amoreux et volage,
Oiselet échappé de sa cage,
C'en est fait, il est temps d'être sage;
Laisse en paix les minois d'alentour!

Auch im Textbuch des „Propheten" v. Scribe findet sich dieser Neunsylbner (s. Banville, S. 14), sowie im Duett des vierten Actes der „Hugenotten":

Tu ne peux éprouver ni comprendre
Ces tourments que nul mot ne peut rendre:
Ces combats où la foi, l'amour tendre,
Le devoir tour à tour sont vainqueurs....

Der Text der „Hugenotten" ist von Scribe; die vorstehenden Verse sollen aber von Emile Deschamps herrühren. An Versen dieser Art finden sich noch mitgeteilt: bei Lubarsch, 166, eine „Valse à trois temps" des zeitgenössischen Dichters Marc-Monnier; bei Gramont, 108, ein von diesem selbst verfasstes Sonett. Nach Boscaven, 38, sollen schon die *Flors del gay saber* ein Beispiel dieses anapästischen Neunsylbners aufweisen.

Der Achtsylbner findet sich zuweilen mit regelmässiger Cäsur nach der 4. Sylbe. Das Buch *España* von Th. Gautier enthält einige Lieder dieser Art, z. B. „le Chasseur," die Serenade „l'Echelle d'amour" (s. Th. G., Poésies compl., II. 135 u. 137), sowie ein Gedicht „J'allais partir," dessen erste Strophe sich bei Lubarsch, 336, findet (im

zweiten dieser Gedichte findet sich 1 Vers mit weiblicher Cäsur, also mit dem Ton auf der 3. Sylbe; auch das dritte zeigt einige Abweichungen). Nachstehend je eine Strophe des Chasseur und der Echelle d'amour:

Je suis enfant de la montagne,
Comme l'isard, comme l'aiglon.
Je ne descends dans la campagne
Que pour ma poudre et pour mon plomb;
Puis je reviens, et de mon aire
Je vois en bas l'homme ramper,
Si haut placé que le tonnerre
Remonterait pour me frapper.

Sur le balcon où tu te penches
Je veux monter .... efforts perdus!
Il est trop haut, et tes mains blanches
N'atteignent pas mes bras tendus.

Als „Beispiel derartiger Seltenheiten" teilt Lubarsch, 198, eine Tarantelle von Marc-Monnier und ein Gedicht von Th. Gautier (vom Bosporus) mit. Hierher gehört auch jene bekannte Strophe der „Stummen" von Scribe, welche den Anstoss zur belgischen Revolution gegeben haben soll:

Amour sacré de la patrie,
Rends-nous l'audace et la fierté!
A mon pays je dois la vie;
Il me devra sa liberté.

Aus Achtsylbnern mit der regelmässigen Betonung 3 6 8 (genau genommen: mit Cäsuren nach der 3. und 6. Sylbe) besteht die „Villanelle rhythmique" von Th. Gautier (Poés. compl., I. 345). Die erste Strophe dieses Gedichts findet sich bei Lubarsch, 348, mitgeteilt (jedoch nicht wegen der regelmässigen Accentuirung); die zweite Strophe lautet:

Le prin*temps* est ve*nu*, ma *bel*le;
C'est le mois des amants béni:
Et l'oiseau, satinant son aile,
Dit des vers au rebord du nid.
Oh, viens donc sur le banc de mousse
Pour parler de nos beaux amours,
Et dis-moi de ta voix si douce:
Toujours!

Eine grössere Anzahl von Gedichten mit ebenmässiger Accentuirung zeigen die 1841 erschienenen *Poésies* von Emile Deschamps (1791—1871): teils in Siebensylbnern mit regelmässiger Betonung der 3. und facultativer Betonung der 5. Sylbe — teils in Sechssylbnern, welche meistens auf **2 4 6** betont sind, zuweilen auf **2 6** oder **4 6**, aber niemals auf 1 oder 3, so dass der jambisirende Tonfall nicht durchkreuzt wird. In der Abteilung „Poésie étrangère" jenes Buches finden sich aus solchen Siebensylbnern: S. 74 ein Lied „Eloge des larmes":

Quelle grâce, quel mystère
Qu'une larme dans les yeux:
C'est un baume salutaire
Qui pour nous descend des cieux.
Sous les pleurs l'âme brisée
Se relève par degrés,
Comme on voit sous la rosée
Reverdir l'herbe des prés....

S. 66 eine Uebertragung von Goethe's „An Mignon" (Ueber Tal und Fluss getragen):

Dans les cieux qui font silence
Du soleil le char s'élance.
Ah, faut-il que dans son cours
Il redouble encor mes peines
Et les tiennes!
C'est ainsi de tous les jours.

In der Abt. „Poésie franç." bemerken wir S. 223 ein sehr sangbares Gedicht „Nella," dessen erster Teil lautet:

Qu'elle chante sous la brise,
Qu'elle pleure dans l'église,
C'est la perle de Venise,
Blanche et fine... Voyez-la.
C'est la rose sans rivale,
La colombe virginale,
C'est l'étoile matinale;
Mieux encore: c'est Nella!
Dans mon coeur j'ai son image,
Sur ses pas est mon hommage.
Elle est pauvre; c'est dommage;
Mais je l'aime: tout est là!

S. 240 lässt der Autor eine römische Saltarelle erklingen, deren Siebensylbner mit Achtsylbnern gemischt sind, welche gleich jenen auf der viertletzten Sylbe betont sind.

Aus Sechssylbnern der vorst. beschriebenen Art, gemischt mit Viersylbnern, die auf 2 4 betont sind, besteht ein Gedicht „le Vieillard" (P. étr., 72); aus blossen Sechssylbnern „la Couleur favorite" (S. 81):

Au bord des vertes ondes,
Dans les forêts profondes
J'égare ma douleur.
Belle ange que j'adore,
Je crois te voir encore
Quand brille ta couleur!...

S. 80 das Gedicht „Adieu," dessen letzte Strophe lautet:

Adieu! tu sors du monde.
Je ne veux pas pleurer;
Ma peine si profonde
Doit bien me rassurer:
Demain j'irai, chère âme,
Te joindre au sein de Dieu,
Où ceux qu'amour enflamme
Ne disent plus adieu.

Em. Deschamps hat auch, in Gemeinschaft mit Pacini, für die Oper „Stradella" ein Textbuch in metr. Versen geschrieben.

André Van Hasselt.

Einen ganzen Band accentuirend-metrischer Verse besitzen wir von dem belgischen Dichter André Van Hasselt. Derselbe ist 1806 zu Mastricht geboren, studirte zu Lüttich Philosophie, Literatur und Rechtswissenschaft, in welch' letzterer er den Doctorgrad erwarb, wandte sich, als nach der belgischen Revolution seine Vaterstadt bei Holland verblieb, 1833 nach Brüssel und wurde dort in der Bibliotheks-, später in der Unterrichts-Verwaltung angestellt, in welcher er zuletzt den Posten eines inspecteur général des écoles normales bekleidete;

er starb 1874. Die ausführliche Biographie s. bei L. Alvin, *André Van Hasselt, sa vie et ses travaux,* Brüssel 1877. Seine Dichtungen sind der Mehrzahl nach im gewöhnlichen französischen Verse verfasst; nur einen Teil der lyrischen Sachen, Lieder, Romanzen u. dgl. hat er in die von ihm geschaffene Form der „rhythmischen" Verse gekleidet. Die ersten Gedichte des Autors erschienen 1832, seine ersten metrischen Gedichte 1857 in den *Nouv. Poésies* unter der Bezeichnung „Etudes rhythmiques." Bei der Auswahl der Metren waren seine Berater der als Musik-Schriftsteller bekannte Director des Brüsseler Conservatoriums François Fétis und der Componist J. B. Rongé zu Lüttich; in Gemeinschaft mit Letzterem hat er für eine Reihe von Operntexten (Freischütz, Euryanthe, Barbier v. Sevilla, Preciosa, Oberon, Figaro, Zauberflöte, Don Juan, Fidelio und Norma) „rhythmische" Uebersetzungen verfasst, welche indess keine allgemeine Aufnahme fanden, da sie die Sänger zu einem neuen Studium ihrer Rollen nötigten.

In einem an Van Hasselt gerichteten Briefe vom Jahre 1861 sagt Em. Deschamps (s. Hass., *Oeuvres:* Poésies III., Introd. S. 26): „Vous avez senti (et parfaitement exécuté) que la musique s'inquiète moins de la longueur des vers que de leur rhythme intérieur. . . Je suis persuadé que l'infériorité de notre musique de chant sur la musique d'Allemagne et d'Italie tient en grande partie à la négligence ou à l'ignorance des écrivains français en cette matière. Le rhythme musical est trop souvent contrarié par l'irrégularité intérieure des vers. Castil-Blaze a fait, sur le même sujet que vous, un grand ouvrage non terminé à sa mort, mais qui va paraître tel quel [ist es erschienen?]. Ce sont les mêmes principes; seulement vous êtes un vrai poëte, et il n'était qu'un homme d'esprit, etc." Aehnlich lauten die in derselben Einleitung citirten Auslassungen von Fétis. Rongé verspricht sich von den Gesangestexten Van Hasselt's (Introd. 25): „Nous n'aurons plus à entendre cet affreux *charabia* auquel on nous a trop habitués:

Une | fièvre | brûlante. . .
O prin|cesse | chérie. . .

La musique, ne contrariant plus la poésie, ajoutera à cette dernière son souffle divin. Les accents de la mélodie venant se joindre à ceux des paroles, il résultera de ces deux actions combinées une plus grande force rhythmique, une plus grande énergie dramatique, etc."

In den gesangliebenden Kreisen Belgiens machte sich zu Anfang der sechziger Jahre eine Reformbewegung zu Gunsten des poetischen Rhythmus geltend, über welche die *Indépendance belge* v. 13. Juni 1863 unter der Ueberschrift „Une petite révolution littéraire" berichtet: „On entend parler depuis quelque temps du rhythme des vers lyriques; les revues musicales se sont émues; des volumes de théorie se publient; des conférences se donnent sur l'accord à introduire entre la poésie et la mélodie dans les vers destinés à être chantés; l'Académie royale de Belgique, classe des beaux-arts, a même formulé un programme qu'elle engage les auteurs de cantates destinées au grand concours de composition musicale à suivre autant que possible; enfin, les poëtes se sont mis à l'oeuvre, et le rôle de la critique commence. . . . Il faudra bien que les paroliers de cantates, d'hymnes, d'opéras, de romances et même de simples chansons finissent par se conformer aux exigences trop longtemps méconnues du rhythme musical. . . . La révolution qui s'accomplit en ce moment ne touche en rien aux règles anciennes de la versification pour le vers épique, tragique, didactique, etc. et se borne à introduire dans certains vers lyriques, ceux qui sont destinés à être chantés, quelques légères modifications relatives à leur constitution interne. . ."

Mehrere Jahre zuvor hatte H. Boscaven (Pseudonym eines belgischen höhern Justizbeamten) in der zu Brügge erschienenen Revue de l'Instr. publ. eine Reihe von Studien über den Rhythmus in der französischen Verskunst veröffentlicht und auszüglich derselben ein *Manuel de versification* erscheinen lassen, in welchem er u. a. die Rolle des Accents und den Tonsylbenstoss bespricht, die verschiedenen Betonungsformen des Hemistichs aufzählt und einige accentuirendmetrische Gedichte (von Th. Gautier, Em. Deschamps, von

den Belgiern Cl. Michaëls, H. d'Avenbosch und besonders von Hasselt) als Beispiele mitteilt. Den Tonsylbenstoss bezeichnet er mit dem Ausdruck „collision de deux accents," über dessen Ursprung er S. 99 sagt: „... Les *Flors del gay saber* donnent à l'inobservation de cette règle le nom de *collision*, parce que le choc de deux syllabes accentuées rend un son dur comme deux personnes qui se querellent (cum fan doas personas quan se contendo interlor)."

Van Hasselt hatte die Absicht, für eine Sammlung seiner Etudes rhythmiques eine Theorie seiner Metrik zu schreiben, wurde aber hieran durch den Tod verhindert. Eines ungeteilten Beifalls hatten seine metrischen Bestrebungen sich nicht zu erfreuen, besonders nicht bei den Mitgliedern der belgischen Akademie, classe des lettres; wie auch trotz des innern Wertes seiner Dichtungen, besonders der nicht-metrischen, der fünfjährige Preis der Akademie ihm niemals zu Teil wurde. Ueber die Preisrichter äussert er gelegentlich (*Oeuvres:* Poésies IV. 225):

...De leur code caduc je bouscule les lois.
Il manque à mon ragoût un peu de sel gaulois
Et cette épicerie, hélas! déjà si rance
Qu'ils tirent des vieux fonds de boutique de France.
Aussi haro complet parmi ces maîtres queux
A me voir triturer mes plats autrement qu'eux.
Même l'un d'eux prétend, grammairien unique,
Qu'il se peut que j'aurais l'esprit trop germanique,
Que j'écris en français et pense en allemand,
Que c'est là procéder abominablement,
Et que, toujours épris de rhythme et de cadence,
Je donne à mes chansons trop de leçons de danse.
Enfin, que sais-je encor? Mais, n'importe, je vais
Dans mon propre chemin, qu'il soit bon ou mauvais.

Die **Oeuvres d'André Van Hasselt** sind nach des Autors Tode in 10 Bänden herausgegeben: 5 Bände *Prose* und 5 Bände *Poésies*. Die ersteren sind teils historischen, teils literar- oder kunstgeschichtlichen Inhalts, vorzugsweise belgische Stoffe behandelnd; unter den letzteren finden sich zwei Bände „Oden," ein poëme social in 4 Gesängen (Les quatre Incarnations du Christ), ein Band Sonette, satirische Gedichte,

Balladen, Legenden und dramatische Fragmente, sowie ein Band „Etudes rhythmiques," die metrischen Gedichte enthaltend.

Auch in den zwei Bänden „**Oden**" findet sich eine Anzahl metrischer Gedichte oder nahezu metrischer. Fast könnte man glauben, dass der ebenmässige Tonfall sich bei dem Dichter schliesslich unbewusst und ungerufen einstellte; vielleicht hat aber der Herausgeber nicht genau genug gesichtet [wie auch zwei Gedichte doppelt gedruckt sind: II. 255 und III. 81; III. 61 und III. 255]. Im ersten Band der „Oden" (die vor 1834 erschienenen Gedichte enthaltend) finden sich nur 4 Gedichte aus kürzeren Versen (d. h. nicht aus Alexandrinern): eines derselben besteht aus mit Dreisylbnern gemischten Siebensylbnern, welche zu 93 % auf der 3. Sylbe betont sind; die Betonung der 5. Sylbe ist freigegeben, wie bei Em. Deschamps. — Im zweiten Band der „Oden" sind die Gedichte aus kurzen Versen weit zahlreicher; ungefähr ein Drittel derselben ist regelmässig accentuirt. So finden wir S. 11, 21, 81, 165, 175 Siebensylbner, die zu 97 % auf der 3. Sylbe betont sind; z. B. „la Fête de fleurs" (II. 175):

Quelle fête sur la terre,
Quelle fête dans les cieux!
La nature est un parterre;
Tout sourit au coeur, aux yeux.
Oh, la joie est bien complète!
Primevère et violette,
Toute fleur est en toilette
Comme un jour de bal joyeux.

S. 193 zeigt uns ein Gedicht aus Achtsylbnern mit der regelmässigen Betonung 2 5 8; S. 104 eines aus Neunsylbnern der Form 3 6 9. S. 19, 27, 183, 186, 188, 218, 224 finden sich Zehnsylbner mit Cäsur nach der fünften und dem Betonungstypus 3 5 8 10 (teilweise untermischt mit Fünfsylbnern der Form 3 5): von den Accenten der 3. und 8. Sylbe fällt ungefähr ein Sechstel oder Fünftel aus; zuweilen ist die 1. Sylbe, hin und wieder auch die 6. betont, aber fast nie (nur zweimal) die 2. oder 7., so dass der einheitliche Rhythmus nicht durch abweichende Accente durchkreuzt wird. Z. B. (II. 19, 183, 224):

Dieu m'en est témoin, fût-ce au bout du monde,
Je t'irais cueillir, ô charmante fleur!
Je t'irais cueillir, blanche, rose ou blonde,
Fleur au doux parfum qui guéris le coeur....

Près du lac d'azur, sous le ciel sans voiles,
Je rêvais un soir,
Et le ciel comptait son écrin d'étoiles
Dans ce bleu miroir....

Flots charmants et bleus que la Meuse roule,
Roule dans son cours, *
Flots charmants et bleus qui courez en foule
Vers le nord toujours,

Demandez tout bas, troupe aventurière,
Au berceau désert
Si l'on dort en paix sous la croix de pierre,
Sous le tertre vert.

In dem Bande der **Etudes rhythmiques** (Van Hass., *Oeuvres:* Poésies III.) ist die Reihenfolge der Gedichte von dem Herausgeber L. Alvin nach der Sylbenzahl der Verse geordnet. Einem Teil der Gedichte ist das Datum der Entstehung beigefügt: das älteste ist von 1836, dann 1853. Jedem Gedicht ist das metrische Schema vorgesetzt, zu dessen Bezeichnung der Herausgeber die Quantitätszeichen beibehalten hat, da der Autor dieselben einmal adoptirt hatte. Der Alexandriner zeigt folgende Betonungsformen: 3 6 9 12, 3 6 8 10 12, 2 4 6 9 12, 2 6 8 12, 2 4 6 8 10 12; ausserdem findet sich ein Zwölfsylbner der Form 4 8 12, mit wechselnden Nebenaccenten. Der Elfsylbner mit Cäsur nach der fünften: 2 5 8 11, 3 5 8 11, 3 5 7 9 11, 1 3 5 7 9 11; mit Cäsur nach der sechsten: 3 6 8 11, 3 6 9 11. Der Zehnsylbner mit Cäsur nach der vierten: 2 4 7 10, 2 4 6 8 10, 1 4 7 10; mit Cäsur nach der fünften: 2 5 7 10, 2 5 8 10, 3 5 7 10, 3 5 8 10, 1 3 5 8 10; mit Cäsur nach der sechsten: 3 6 8 10. Der Neunsylbner: 3 6 9, 3 5 7 9, 2 5 7 9, 2 4 7 9, 2 4 6 9, 1 4 6 9. Der Achtsylbner: 2 5 8, 3 5 8, 3 6 8, 2 4 6 8, 4 8, 1 3 6 8, 1 4 6 8. Der Siebensylbner: 3 7, 3 5 7, 2 4 7, 2 5 7, 1 3 5 7. Der Sechssylbner: 3 6, 2 6, 2 4 6, 1 4 6. Der Fünfsylbner: 2 5, 3 5, 1 3 5. Der Viersylbner:

2 4, 4, 1 4. Von diesen Metren sind die anapästischen, teils rein, teils mit Jamben gemischt, weitaus am häufigsten angewandt; am seltensten die trochäischen und daktylischen. — In den längeren Versen findet sich zuweilen die weibliche Cäsur, so dass die dumpfe Endsylbe des Cäsurwortes als erste Sylbe des zweiten Versteils gezählt wird (s. Quich. 322, Lub. 118, Tobler 72). Im Strophenbau ist die heterometrische Vierzeile mit Kreuzreimen vorherrschend; doch sind isometrische Strophen nicht selten, besonders bei Versen von kürzerer Sylbenzahl, vom Neunsylbner abwärts; auch umschlungene und Schlagreime kommen vor. Das Gesetz der Reimfolge und die Hiatus-Regeln sind beobachtet. In der nachstehenden Strophe findet sich ein Reim für's Auge (anapäst. Alexandriner und Achtsylbner der Form 3 6 8), S. 30:

Ils rêvaient qu'ils étaient sous le calme berceau,
Sous le calme berceau de roses;
Et l'amour dans leur coeur, et sur l'arbre l'oiseau
Leur disaient mille douces choses;
Mais la brise murmure à travers les lilas:
„Hélas!"

An Nachbildungen antiker Metren finden sich blos: 2 reimlose sapphische Strophen (S. 109) als Uebersetzung der Horazischen Ode *Persicos odi:*

Loin de *moi* le *faste* éclat*ant* des *Per*ses...

sowie eine gereimte Elegie — nur accentuirende Daktylen, keine Trochäen — S. 253 (Actéon à Diane):

...L'onde amoureuse du lac où tu viens te baigner, ô ma reine,
Tremble et palpite à saisir, nymphe, ton corps si charmant.
Moi, plus encor que le flot je palpite, ô beauté souveraine,
Rien qu'à te voir dans les cieux, moi qui t'attends vainement.

Die Prosodie betreffend, ist zu bemerken, dass die Substantiva, Verba, Adjectiva und Adverbia in der Regel als betont gebraucht werden, häufig auch Hülfsverba, Zahlwörter und zweisylbige Präpositionen. Zuweilen muss die lange Quantität den fehlenden Accent ersetzen; so finden sich ausnahmsweise Präpositionen wie dans, en, sous, sans, pour, oder Pronomina wie vos, leur, an rhythmisch betonter Stelle.

Im ersten Versfuss trochäischer und daktylischer Metren trifft der Versaccent bisweilen auch andere einsylbige Präpositionen, Conjunctionen, Pronomina, sogar die Artikel la und les, doch nicht le (überhaupt nicht auf dumpfes e lautende Sylben). Im Notfall muss also der Versaccent sich mit einer relativen Tonstärke begnügen, ähnlich wie in der deutschen und englischen Metrik. Nur vier- oder fünfmal kommt es vor, dass die Anfangs- oder Stammsylbe eines vielsylbigen Wortes an rhythmisch betonter Stelle steht, dass also demselben ein doppelter Accent zugeteilt wird. Die Interjection *ô* wird häufiger unbetont als betont gebraucht. — Von zwei neben einander stehenden Monosyllabis wird das erste als unbetont betrachtet; doch ist in Wirklichkeit ein gewisser Stoss der Tonsylben nicht immer ausgeschlossen, besonders wenn das erste Wort ein Substantiv ist. So sind die nachstehenden Anapäste als gezwungen klingend zu bezeichnen: les fleurs d'or; ce luth d'or; des nuits closes; ton nom seul; aux blés verts; au Dieu fort; du ciel bleu; aux flots gris; dont l'oeil lance; dont Dieu sème; le mien saigne. Zuweilen mag auch die lange Quantität der unbetonten Sylben mitwirken, den Versfuss schwerfällig zu machen, z. B. in den Anapästen: quel doux charme; ton doux nom; qu'un vain spectre; aux vieux troncs; du vieux Rhin; des grands lacs; est bien gros. In manchen Fällen scheint die Länge der unbetonten Sylben schon allein im Stande, den Versfuss zu einem schleppenden zu machen, wie die Anapäste: transformant; voit grimper; dans son large; sur ton sombre; dès longtemps; obscurcit. Es kommt auch vor, dass ein zweisylbiges Substantiv oder sonstiges Tonwort vor eine betonte Sylbe gesetzt wird, wodurch ein Tonsylbenstoss entsteht, so dass in den nachstehenden Beispielen der vermeintliche Anapäst eigentlich als accentuirender Bacchius zu betrachten ist: sentier d'or; l'hiver règne; aucun d'eux; remet tout. Damit man von dem metrischen Talent des Autors keine unrichtige Meinung bekomme, sei hier bemerkt, dass wir in Vorstehendem aus dem ganzen Band Gedichte die am schlechtesten klingenden Versfüsse zusammengestellt haben, bei näherer Untersuchung dieser

accentuirenden Prosodie. — Zuweilen ist die erste Sylbe des vermeintlichen Anapästes eine betonte, z. B. S. 77:

O soleil, | répands | sur sa rou|te obscure
Tes rayons | vermeils | et tes ger|bes d'or!
Sème, ô doux | printemps, | sème *ta* | verdure
Sur les noirs | sentiers | où va *mon* | trésor!

Durch fette Schrift haben wir diejenigen Sylben ausgezeichnet, welche den Wortaccent ohne Versaccent haben — durch Cursivschrift aber die ohne Wortaccent vom Versaccent getroffenen. Das Gedicht, welchem diese Strophe angehört, ist unter allen das am unregelmässigsten betonte; dasselbe ist aus einer frühen Zeit (1854); doch zeigen die noch früher entstandenen keineswegs die gleiche Unregelmässigkeit.

Mindestens drei Viertel aller Alexandriner sind nach der rein anapästischen Form 3 6 9 12 construirt, deren Durchführung bei dem Betonungscharakter des Französischen noch am wenigsten Schwierigkeiten zu machen scheint. In manchen Gedichten erscheint aber die hüpfende Tactbewegung dem Ernst der vorgestellten Gefühle nicht angemessen, z. B. in den nachstehenden Strophen (anapästische Alexandriner und desgl. Neunsylbner, S. 7 u. 10):

J'etais jeune et j'avais des amis à foison,
Je comptais des amis en grand nombre;
Mais la mort les a mis dans sa froide prison,
Et la nuit les a pris dans son ombre.
Que sont-ils, ô mon Dieu, que sont-ils devenus,
O mon Dieu, ces visages connus?

Mes amis, dans le creux du cristal transparent
Chaque goutte qui perle et qui tombe
Me rappelle une morte qu'on nomme en pleurant,
Un absent disparu dans la tombe.

In einigen Gedichten ist umgekehrt die schwere, ernste Weise des Tonfalls dem heitern Inhalt nicht entsprechend, z. B. in dem nachstehenden Frühlingslied (S. 4):

. ' . ' . ' . ' . '
La harpe du printemps résonne dans les cieux.
Le chant des gais oiseaux remplit les airs joyeux,
Et l'ombre entend jaser l'écho du bois sonore.

Avril depuis longtemps sourit aux arbres verts.
Les bords charmants du lac de fleurs se sont couverts,
Et l'aube aux doux rayons va voir les nids éclore...

Für die „Invocation à la gaîté," S. 61, ist das trochäische Versmaass nicht glücklich gewählt:

/ / . / . / . / . /
/ . / . / . / .

Noble esprit des nobles âmes, règne ici!
Loin de nous les coeurs moroses!
L'aube donne aux bois les roses,
Donne-nous tes fleurs aussi!

Dieser zeitweilige Gegensatz zwischen Form und Inhalt dürfte bei unserm Autor sich daraus erklären, dass demselben keinerlei metrische Vorbilder in französischer Sprache zu Gebote standen, dass er bei der Wahl seiner Metren auf die Ratschläge von Musikern angewiesen war, welche natürlich vom Standpunkt des Componisten aus urteilen. Diesem aber ist hauptsächlich an Regelmässigkeit der Accentuirung gelegen; den nötigen Ausdruck kann er durch die Melodie, Harmonie u. s. w. erzielen. So äussert sich Fétis (s. Hass., *Poésies* III, Introd. 9): „Je trouve des rhythmes propres à la musique partout où il y a symétrie de nombre et d'accents dans les retours périodiques."

Wenn die vermeintlich trochäischen kurzen Verse öfter einen anapästischen Anfang haben, so scheinen sie auch beim nicht-musikalischen Vortrag für Stoffe heitern Charakters sich gut zu eignen; z. B. S. 222:

/ . / . / . /
/ . / . / .

Mois des fleurs, ô mois charmant,
Mois vermeil des roses,
Sous le toit du bois dormant
Toutes sont écloses.
Et la brise en mots confus
Dit aux grands ormeaux touffus
Mille douces choses.

Les frimas chassés d'ici
Sonnent la retraite;

Grâce à toi, dans nous aussi
L'aube d'or s'est faite.
O printemps où tout fleurit,
Dans nos coeurs tout chante et rit,
Tout est joie et fête!

In den nachstehenden Gedichten ist der schwere Versanfang der schwermütigen Stimmung des Inhalts angepasst (S. 119, 215, 75):

˘ – ˘ – ˘ – ˘ –

Cloche du soir, musique si douce,
Seul au milieu du calme des bois,
Seul je l'écoute, assis sur la mousse,
L'hymne plaintif que chante ta voix...

Mais aujourd'hui le bois solitaire
Seul me revoit, ô chant solennel.
Moi, je t'entends pleurer sur la terre;
Elle t'entend chanter dans le ciel.

˘ – ˘ – ˘ – ˘ –

Vent du soir qui souffle, ô brise,
Va vers celle où va mon coeur,
Et dis-lui qu'un coeur se brise
Quand il cherche en vain sa soeur.

A CEUX QUI SONT MORTS POUR LA PATRIE.

˘ – ˘ – ˘ – ˘ –

Paix aux héros endormis dans les plaines,
Pâles, muets et fauchés par la mort!
Rien ne défend de vos rudes haleines,
Brises des nuits, leur phalange qui dort.

Point de lincueil qui leur fasse un suaire,
D'hymne funèbre qui chante autour d'eux;
Rien que la brume pour drap mortuaire,
Rien que le cri des corbeaux hasardeux...

L'ombre des temps obscurcit toutes choses.
Tout est néant dans ce monde mortel;
Mais pour qui sert la plus sainte des causes,
Gloire, tu fais de toute âme un autel.

Das Auftreten eines jambischen Verses nach einem anapästischen ist geeignet, einer ernsten Stimmung Ausdruck zu geben; z. B. S. 51, 61:

. . ' . ' . . ' . . '
. ' . ' . ' . ' .

Le premier chagrin dans mon coeur est entré:
Adieu, bonheur! adieu, chimère!
De mes rêves d'or le plus beau n'a duré
Qu'à peine un jour, douleur amère!

. ' . . ' . . ' . . '
. ' . ' . . ' .

O brume, enveloppe en ta nuit pour toujours
Le monde entier de mes songes.
Car tout m'a trompé, mes espoirs, mes amours,
Et tout n'est rien que mensonges.

Schon ein einziger Jambus inmitten eines anapästischen Metrums vermag von ausdrucksvoller Bedeutung zu werden, wie S. 22, 133:

. . ' . . ' . . ' . . '
. ' . . ' .

Le rosier du jardin que fait-il de ses fleurs?
Le soir les effeuille.
Et l'oiseau que fait-il de ses chants, de ses pleurs?
Le vent les recueille.

. . ' . . ' . . ' .
. ' . . ' . . '

O manoir, où l'on voit chaque orage
Briser quelque cintre noirci,
De mon coeur n'es-tu pas une image,
Où tout est ruines aussi?

Nachstehend noch einige Beispiele anapästischer Alexandriner, mit verschiedenen Betonungsformen des kurzen Verses (S. 8, 9, 19):

O fenêtre du lâche, ô fenêtre de honte,
Sois maudite, maudite à jamais!
Que l'odeur d'une rose à tes vitres ne monte,
Ni le chant d'un oiseau désormais!

Den anapästisch raschen Tonfall könnte man hier als durch die heftig sprudelnde Gemütsbewegung des Redenden bedingt betrachten; doch würden einige jambische Füsse im kurzen

Verse der leidenschaftlichen Rede mehr Nachdruck geben. In den folgenden Strophen ist die Uebereinstimmung zwischen Form und Inhalt eine vollständigere:

O la verte forêt! ô la verte forêt!
Qu'il est doux, qu'il est doux, ton silence!
N'es-tu pas pour l'esprit un asile secret?
Un refuge où notre âme sélance?...

On dirait qu'une trombe traverse le bois
Où la meute obscure passe.
Et du sombre veneur qui répond aux abois
L'hallali remplit l'espace.

Die Wiederholung des betonten i im letzten Verse dürfte französischen Ohren als Kakophonie erscheinen; sie lässt sich als eine ausdrucksvolle Tonmalerei auffassen (harmonie imitative, nach Quicherat's Bezeichnung).

S. 15 u. 18 finden sich Alexandriner der Form 2 6 8 12; das eine der Gedichte stellt ein hussitisches Kriegslied dar:

Aux armes, les croyants! En marche, tous les braves!
Voici le jour de Dieu, la fête des guerriers.
L'esprit ni la raison ne veulent plus d'entraves;
La vigne du Seigneur attend ses ouvriers.
Taborites, en guerre! en guerre!

Nous sommes l'ouragan, si Rome est la tempête.
Raison, tes droits sacrés reposent dans nos mains.
Le spectre de Jean Huss c'est mis à notre tête;
Le feu de son bûcher éclaire nos chemins.
Taborites, en guerre, en guerre!...

Seigneur, bénis nos bras! Seigneur, bénis nos armes!
Il manque, tu le sais, du rouge à nos blasons.
Seigneur, c'est dans le sang qu'on lave mieux les larmes;
Aussi que nul vivant ne reste où nous passons.
Taborites, en guerre! en guerre!

(Im ersten Hemistich der zweiten Strophe fällt der mobile Accent aus; da also derselbe sehr rasch gesprochen wird, so stellt er gewissermaassen ein Bild des Orkans dar.) Ausser den vorgeschriebenen Accenten kommen hier auch solche auf der 4. und 10. Sylbe vor, von denen einzelne stärker sind als die der 2. und 8., so dass man an diesen Versen den Ein-

druck eines rein jambisirenden Tonfalls beobachten kann. Wir betrachten diese Weise der Betonung als die am würdigsten klingende, also für Stoffe ersten Inhalts, wie der vorliegende, besonders gut geeignet. Der subjective Rhythmus (der sogen. Ictus) wird hier niemals durch den objectiven Rhythmus durchbrochen; eine gänzliche Einförmigkeit der Betonung ist dadurch ausgeschlossen, dass nicht alle Stellen, welche der subjective Rhythmus auszeichnen möchte, durch den objectiven Rhythmus getroffen werden, sondern bald diese, bald jene. Gramont, S. 82 und 118, erklärt die jambisch betonten Verse für die wohlklingendsten; eine Untersuchung seiner Beispiele zeigt, dass er auch die blos jambisirenden zu ihnen rechnet.

S. 24 findet sich ein Gedicht aus, mit Viersylbnern abwechselnden, Zwölfsylbnern des Schema's 4 8 12. Ausser diesen vorgeschriebenen Accenten zeigt fast jeder Vers noch einen oder zwei andere, die sich auf die Sylben 2, 6, 10 verteilen. Wir haben also hier einen Zwölfsylbner mit Cäsur nach der 4., resp. 8., und mit rein jambisirendem Tonfall; 56 % desselben haben einen Accent auf der 6. (männlichen) Sylbe und stellen somit die sogen. romantische Form des Alexandriners dar.

Der Elfsylbner ist in den *Et. rhythm.* einer der am häufigsten vorkommenden Verse. Er besteht fast immer aus 3 Anapästen und 1 Jambus; je weiter nach vorn dieser letztere seine Stelle findet, desto leichter beschwingt erscheint der Vers (S. 36, 37, 55):

. . ˈ . . ˈ . . ˈ . ˈ

Un colosse de pierre, immobile et morne,
Est couché dans la nuit du désert sans borne;
Mais tantôt viendra l'aube éclairer l'azur
Et couvrir de rayons le granit obscur.

. . ˈ . . ˈ . ˈ . . ˈ

...Car le ciel est obscur; les roses sont mortes;
L'hirondelle a quitté son toit en rêvant,
Et l'hiver ténébreux, qui frappe à nos portes,
Fait souffler dans les bois la trompe du vent.

. . ' . ' . . ' . . '

Qui chevauche ainsi par la nuit et le vent?
Qui chevauche ainsi par la plaine?
C'est le père ayant dans ses bras son enfant
Qu'il réchauffe avec son haleine....

„Ecoutez, mon père, écoutez dans la nuit:
C'est la voix du spectre des aunes!"
„Ce n'est rien, mon fils; c'est le vent qui bruit
Dans les feuilles mortes et jaunes." ...

Et le pauvre père s'élance en avant
A travers les mornes bruyères;
Mais avant d'atteindre à son seuil, son enfant
Pour toujours a clos les paupières.

Der Elfsylbner mit jambischem Anfang ist der am häufigsten vorkommende (S. 47, 61, 37):

A l'heure où la nuit sur Venise descend
Aux douces clartés de la lune,
La barque-fantôme s'avance en glissant
Sur l'eau de la morne lagune....

La brume du fond du vallon ténébreux
S'élève et monte sans cesse;
Son voile dérobe en ses plis vaporeux
Le jour plus pâle qui baisse.

LA BRISE DU MATIN.

Le vent du matin, qui disperse la brume,
Réveille la vague où frissonne l'écume.
Il dit au navire endormi sur les flots:
„Mettez à la voile, ô joyeux matelots!"

Son aile traverse la plaine muette,
Où l'aube rayonne écoutant l'alouette.
„A l'oeuvre!" dit-il. „Laboureurs, au travail!
L'aurore, on la voit entr'ouvrir son portail."

Il dit à la cour de la ferme sonore:
„Ton coq n'est-il plus le clairon de l'aurore?"
Plus loin il chuchote aux blés verts des sillons:
„Debout! car le ciel se remplit de rayons!" ...

Im Anfang der vorletzten Strophe entspricht der ebenmässig gleitende Rhythmus dem Bilde eines vorüberschwebenden Fluges (im Gegensatz zu den scharfen Accenten der Wecke-

rufe), so dass man von Tonmalerei reden könnte. — Nachstehend noch einige Strophen aus einem Em. Deschamps gewidmeten Gedicht „les Rhythmes“ (S. 69):

Allons, mes oiseaux si légers, si fidèles,
Au bord de vos nids déployez vos deux ailes;
Oiseaux du printemps par la brise emportés,
Chantez!

Iambe, trochée, amphimacre, anapeste,
Et toi, choriambe à l'allure si leste,
Prenez votre essor radieux à travers
Mes vers.

Des strophes vous êtes le souffle et la vie.
Sans vous, la cadence se brise et dévie:
On voit les cagneuses, au lieu de sauter,
Boiter...

Laissez les rimeurs sur leurs vieilles guitares
Racler leurs flonflons aux mesures barbares.
A vous l'avenir, ô mes rhythmes ailés,
Allez!

Der Zehnsylbner wird am häufigsten mit Cäsur nach den fünften gebraucht und dient in dieser Form vorzugsweise zu Liedern melancholischen, klagenden Inhalts; z. B. S. 78, 92, 77, 91:

Que de pleurs, hélas! que de pleurs sans nombre,
Mon petit anneau, j'ai verses sur toi!
Mon bonheur éteint n'est plus rien qu'une ombre,
Et depuis longtemps il fait noir dans moi.

O pauvre petit, te voilà qui dors,
Hélas! te voilà qui sommeilles,
Livrant au silence profond des morts
Tes lèvres hier si vermeilles.

O pauvre petit, te voilà qui dors,
Plus morne et plus froid qu'une pierre.
Les noires ténèbres où sont les morts
Remplissent de nuit tes paupières.

Dans un coin caché du vieux cimetière,
Sous on saule vert qui rêve toujours,
Se dérobe aux yeux, dans l'ombre, une pierre;
Allez donc la voir, mes belles amours.

Qui sait où l'on trouve la fleur d'azur
Qui guérit les âmes blessées:
Dans l'ombre muette du val d'azur?
Dans les vastes landes glacées?

Die Betonung 4 7 10 oder 2 4 7 10, welche Scoppa und Baïni im heroischen Vers der Italiener und Franzosen tadeln, klingt in Liedern heiterer Art häufig ganz angenehm (S. 84, 97):

Petits oiseaux, qui nichez dans les bois
Et dont l'aile aux rameaux se balance,
Joyeux chanteurs, abaissez votre voix,
Et silence! silence! silence!

Car j'ai là-bas, sous les chênes ombreux,
Vu passer tout le train de la chasse;
J'ai vu parmi les taillis ténébreux
S'élancer une meute rapace...

Sonnez, sonnez, ô clochettes des bois;
J'ai lu la grande missive.
Tout l'air est plein de soupirs et de voix:
Le beau printemps nous arrive!

Partout c'est joie et musique et chansons,
Partout c'est joie et c'est fête.
Des strophes sortent de tous les buissons,
Chaque arbre semble un poëte.

Weniger gefällig scheint uns diese Form in Nachstehendem, wo die also betonten Zehnsylbner nicht mit anderen Versen wechseln:

Renonce à tout, mais jamais à la foi!
C'est l'astre saint qui nous guide et nous prête
Son phare sûr dans les nuits de tempête,
Le vrai fanal que notre âme a dans soi.
Renonce à tout, mais jamais à la foi...

Auf Verse dieser letzten Art dürfte das Urteil Gramont's zu beziehen sein, welcher S. 99 über den Zehnsylbner sagt: „La disproportion des deux hémistiches lui donne quelquechose de sautillant, un peu comme la démarche d'un boiteux, qui n'est pas longtemps agréable." [Auch im Alexandriner erscheint zuweilen der Uebergang vom jambischen zum anapästischen Hemistich wenig ansprechend (S. 5):

La foudre a beau gronder à mes pieds dans l'espace...
Je règne libre et fier sur les roches sublimes...
Dieu fit des grands rochers les mamelles des sources.]

Beispiele des Zehnsylbners der Form 3 6 8 10 (S. 83 u. 100):

Qu'on me donne, ô mon Dieu, les ailes d'or
De l'oiseau qui traverse les nues,
Ou de l'aigle qui prend son vaste essor
Du sommet des montagnes chenues...

Dans la nue autrefois, vaillant manoir,
Au-dessus des vallées
Tu dressais ton drapeau farouche et noir
Et tes tours crenelées.

Der Neunsylbner ist in der grossen Mehrzahl auf 3 6 9 betont; z. B. S. 127, 117:

Ni l'oiseau, ni la source plaintive,
Ni l'écho, l'invisible moqueur,
Ni la brise, écouteuse furtive,
Ne sauront le secret de mon coeur.

Je l'ai dit à vous seules, ô roses,
Je l'ai dit à vous seules, ô fleurs,
Le secret de mes veilles moroses,
Le secret de mes longues douleurs...

Allez donc! Et courage, courage!
A travers la tempête et l'outrage
Elevez votre esprit et vos coeurs!
Le frelon fait la guerre à l'abeille,
La limace à la rose vermeille;
Le lion a ses pâles traqueurs,
Le buisson interpelle le chêne.
Mais qu'importe? Le cri de la haine
N'est-il pas un hommage aux vainqueurs?

In dem Gedicht „Sous les feuilles des aunes" wechseln Neunsylbner der Form 2 4 6 9 und der Form 3 6 9 mit einander ab:

Un frais ruisseau gémit dans les bois
Sous les feuilles muettes des aunes.
Les doux oiseaux écoutent sa voix,
Et les fleurs purpurines et jaunes:
Sa voix qui chante et pleure parfois
Sous les feuilles muettes des aunes.

C'était un vrai bonheur de s'asseoir
Sous les feuilles muettes des aunes.
Bouvreuils et fleurs aimaient à nous voir
Effeuillant des bouquets d'anémones
Et côte à côte assis, chaque soir,
Sous les feuilles muettes des aunes.

Oubli charmant des rêves humains
Sous les feuilles muettes des aunes!
Ta main souvent tremblait dans mes mains,
Et le ciel m'invitait dans ses zones.
O soirs si beaux! plus beaux lendemains
Sous les feuilles muettes des aunes!...

Von den Achtsylbnern besteht die Mehrzahl (ungefähr zwei Drittel) aus 2 Anapästen und 1 Jambus (der Rest ist jambisch od. jambisirend). Nachst. ein Beispiel der am häufigsten vorkommenden Form 2 5 8 (Sur le tombeau de Körner):

Voici de tes mains échappée,
O barde, ta lyre qui dort.
Hélas! et voici ton épée,
Héros moissonné par la mort.

On a, sur la tombe muette
Qu'ombrage ton double laurier,
Posé ce luth d'or, ô poëte,
Auprès de ce glaive, ô guerrier!

. . ˈ . ˈ . . ˈ .

Ce lilas charmant, cette rose,
Odorant poëme de fleurs,
Ma douleur sans fin les arrose
De ses pleurs.

S. 137, 159 und 176 finden sich Achtsylbner, welche mit dem Schema ∪ ∪ ∪ — ∪ ∪ ∪ — bezeichnet sind; genau genommen, sind es jambisirende Verse mit regelmässigem Accent auf der 4. und facultativer Betonung der 2. und 6. Sylbe. Das eine dieser Gedichte ist eine Nachbildung des Liedes von Gray: „The hunt is up":

En chasse, en chasse! Allons, allons!
Réveille-toi, ma belle!
Ecoute, au fond des frais vallons
Le son du cor t'appelle.

Dans son palais silencieux
La lune est endormie.
En chasse! L'aube monte aux cieux;
Réveille-toi, ma mie!...

Im Gegensatz zu den scharfen Accenten der Weckerufe lässt sich in der ersten Hälfte der vorst. Strophe das Ausfallen der Hebungen, verbunden mit dem Vorherrschen langer Sylben, als ein Bild der Ruhe des Schlafes betrachten. — Trotz des überwiegend anapästischen Tonfalls der franz. Rede ist es dem Autor gelungen, eine Anzahl Lieder aus Achtsylbnern mit jambischer (resp. nahezu jambischer) Betonung (2 4 6 8) zu schaffen; es findet sich deren ungefähr ein Dutzend, z. B:

Amis, fêtons le jus des treilles!
Le verre soit toujours rempli.
Sautez, bouchons! Versez, bouteilles!
Le vin nous met au coeur l'oubli.

Buvons l'oubli de toutes choses.
Le soir est là. Le jour a lui.
Adieu le mois charmant des roses!
L'automne est là. Buvons à lui!...

Allons en mer! Au bout du monde,
Colomb l'écrit,
Il est une île où l'aube blonde
Toujours sourit.

Hélas! comptez combien d'étoiles
La nuit allume au fond des airs;
Comptez les flots où vont les voiles
Qu'on voit courir les vastes mers....

Au vent des mers ouvrons nos voiles;
Derrière nous la terre fuit.
Tes yeux charmants sont deux étoiles
Où tant d'amour toujours me luit.
A leur clarté, mon ange blonde,
O mes amours!
Allons chercher sur la carte du monde
Le beau pays où l'on s'aime toujours!

In dem letzten Beispiel ist der raschere Rhythmus des Refrains glücklich gewählt. — Nachstehend einige Strophen der Nachahmung des bekannten Müllerliedes:

En route! en route! mot charmant,
En route!
Rester en place, amer tourment.
En route!
Mauvais meunier qui reste coi
Et sans se dire un jour: Ma foi,
En route!

Bouger le pied, qui nous l'apprend?
C'est l'onde.
Qui va courant, toujours courant?
C'est l'onde.
Sans nul repos ni jour ni nuit,
Qui va sans cesse et coule et fuit?
C'est l'onde...

Die Siebensylbner sind fast sämmtlich auf der 3. Sylbe betont (nur in wenigen Liedern finden sich solche mit dem Accent auf der 2.) und meist mit dem Schema 3 5 7 bezeichnet. Diese Bezeichnung ist nicht immer richtig, da in einer Anzahl dieser Lieder der Ton der 5. Sylbe häufig ausfällt. Und zwar sind die Siebensylbner auf S. 209, 219 und 231 ungefähr zu 66 % — diejenigen auf S. 212, 213, 216, 217, 218, 220 durchschnittlich zu 44 % auf der 5. Sylbe betont. Z. B.:

Savons-nous combien de sables
Roulent dans les grands déserts, *
Ou de flots infranchissables
Sur l'abîme errant des mers?
Nul humain ne les dénombre;
Dieu lui-seul en sait le nombre.

Sans vos nids, ô verts buissons,
Sans tes fleurs, prairie,
Sans musique, sans chansons,
Que serait la vie?
L'homme n'est qu'un pèlerin
D'un désert sans borne.
S'il n'a pas un gai refrain,
Que sa vie est morne!

Quand la lune sur Grenade
Fait pleuvoir ses blancs rayons,
Pour ouïr la sérénade
Que tout bas nous réveillons,

Aux balcons avec mystère
Toutes deux se vont croisant;
L'une y monte de la terre,
Et du ciel l'autre y descend.

In diesen Siebensylbnern ist nicht selten die erste Verssylbe eine betonte; es ist dies geeignet, den rhythmischen Ausdruck zu steigern und innerhalb des metrischen Rahmens eine stimmungsvolle Abwechslung zu bewirken. S. 210 ist das unrichtig angegebene Schema zu ändern in: ∪ ∪ — ∪ — ∪ —. Die Form ∪ ∪ — ∪ ∪ ∪ — findet sich nur in 1 Gedicht (S. 206) genügend rein. Die Anzahl der Lieder mit regelmässiger Betonung der 5. Sylbe des Siebensylbners ist ungefähr doppelt so gross wie die der Lieder mit facultativer Betonung desselben; nachstehend zwei Beispiele der ersteren (S. 207, 237):

Quand la nuit étend ses voiles
Et que l'ombre sa venir.
A vous voir, essaims d'étoiles,
Je me sens le coeur frémir...

Chevaliers, où vont vos pas?
„De l'honneur vivant modèle,
„Dans Burgos le Cid appelle.
„Le tournoi des grands combats
„Va s'ouvrir à tout fidèle."
Chevaliers, de fer doublés,
Allez!

Wir schliessen die Reihe der Beispiele mit einem Fünfsylbner der Form 2 5 (einem bei Goethe vorkommenden Metrum):

Les fleurs sont écloses,
Les fleurs du printemps.
Hélas! mais ses roses
Ne durent qu'un temps.

La rose s'effeuille
Sous l'aile des vents,
La tombe recueille
Le bruit des vivants.

O terre des hommes,
Où rien n'est certain,
Comme elles, nous sommes
Des fleurs d'un matin.

Tout passe, tout change,
La nuit suit le jour.
Tout meurt, ô mon ange,
Mais non mon amour!

Diese umfassende Durchführung des metrischen Rhythmus in einer Sprache, welche denselben vorher nicht gekannt,

ist geeignet, als Beleg für eine Behauptung Vischer's zu dienen: „Das rhythmische Gesetz ist nicht der Sprache entnommen, nicht aus Verwendung der in der Sprache gegebenen Accente, Längen und Kürzen entstanden; es konnte sich natürlich nur an ihr ausbilden. . . . Dieses System ist ein reines, selbstständiges Kunsterzeugniss, das sich über die Sprache, als ihr Material, überbreitet (§ 855)." Wessely (im „Grundprincip des deutschen Rhythmus, 1868," S. 135) bestreitet diese Ansicht Vischer's; für das Gebiet der volkstümlichen Dichtung dürfte er recht haben, wenn er den Rhythmus „als aus dem Innern hervorgetrieben, an den tiefsten Wurzeln der Seele hängend, erkannt und gefasst" wissen will. Als französisch-volkstümlich können die metrischen Gedichte Van Hasselt's keineswegs gelten; in Stoff und Form derselben ist der Einfluss der deutschen Dichtkunst überwiegend: durch sein germanisches Blut war der Dichter für denselben besonders empfänglich. Seine Schulung, allerdings, seine politischen und culturellen Sympathieen waren romanisch; so hat er eine Abhandlung geschrieben über *la Latinité à l'Exposition de Londres,* welche in dem kühnen Worte gipfelt: „L'art, dans la haute acception du mot, est essentiellement latin; le bon goût est essentiellement français (*Prose,* V. 107)." Bei alledem ist aber der Grundton seiner Psyche von germanischer Art; diese zeigt sich in der Vorliebe des Autors für deutsche und englische Vorbilder in der Poesie, und gelangte in der metrischen Form seiner Verse mit zunehmenden Jahren immer deutlicher zum Ausdruck. A. Van Hasselt hat ja auch eine Anzahl Gedichte in niederländischer Sprache verfasst, welche im 5. Band der *Prose,* S. 199—255, mitgeteilt sind.

Das Gefühl für rhythmisches Ebenmaass, das Bedürfniss und Streben nach dieser Art Formvollendung der Dichtung, welches wir bei André Van Hasselt finden, scheint in jenem germanisch-romanischen Zwischenlande keine vereinzelte Erscheinung zu sein. So schreibt uns ein bekannter belgischer Schriftsteller und dramatischer Autor (allerdings ein Musikkenner) aus Brüssel: „Em. Deschamps est l'un des très-rares

poëtes français qui aient jamais su faire autre chose que de compter des syllabes sur leurs dix doigts." Trotz solcher Dispositionen der belgischen Eigenart haben die metrischen Bestrebungen Van Hasselt's auch in Belgien keinen Fortgang gefunden, was jedenfalls der erdrückenden Einwirkung der national-französischen Literatur zuzuschreiben ist. „Le programme des cantates pour les concours de musique (schreibt uns H. Boscaven) préconisait le rhythme des poëmes destinés à être mis en musique; mais peu à peu cela a été négligé. Il n'y a pas de nombreux zélateurs de la poésie rhythmée: et tout cela est un peu tombé en oubli, sauf quelques rares essais de temps en temps."

Van Hasselt's metrische Gedichte sind ihrem Inhalt nach fast sämmtlich für den Gesang geeignet; die rhythmische Neuerung desselben muss sonach von allen denen gebilligt werden, welche für die zur musikalischen Composition bestimmten Verse eine regelmässige Accentuirung fordern. Im Uebrigen ist die metrische Regelmässigkeit der Betonung nicht nach dem Geschmack der Franzosen. So findet Quicherat (S. 534) den anapästischen Neunsylbner harmonisch, aber monoton; über den auf 3 5 8 betonten Achtsylbner sagt er: „les vers français ainsi accentués sont harmonieux; mais soumis à cette règle unique, ils seraient monotones." Gramont (S. 97) urteilt günstig über jene Ode Rapin's auf Ronsard (s. S. 24), welche ziemlich regelmässig auf 3 5 8 11 betont ist: „Cette symétrie absolue, qui pourrait fatiguer dans une pièce plus longue, ne produit dans celle-ci aucune redondance; c'est elle au contraire qui, plus que le son des mots, y donne aux vers leur nombre, et elle ajoute en outre beaucoup à l'expression." Als Beispiel des auf 3 6 9 betonten Neunsylbners giebt er ein von ihm selbst verfasstes Sonett (S. 108) und fährt fort: „Sans doute des vers ainsi coupés pourront être très-harmonieux. On peut dire qu'ils le seront trop. Ces mesures uniformes, que l'effet de la rime ne viendra vivifier que de trois en trois, ne tarderaient pas à fatiguer par leur monotonie. Aussi, en dehors des morceaux de chant, n'y aura-t-il que des pièces très-courtes

où cette forme de vers sera admise, et encore à titre de fantaisie." Ueber den Achtsylbner mit regelmässiger Cäsur nach der vierten äussert Gramont, S. 126: „On ne saurait sans une redondance trop marquée couper tous les vers de cette mesure régulièrement par le milieu, des hémistiches de 4 syllabes ne disposant pas de la même variété de coupes intérieures que les hémistiches de 6. Il est donc nécessaire d'intercaler aux vers ainsi coupés des vers d'une coupe différente." Aehnlich urteilen französische Kritiker bei der Lectüre der *Etudes rhythmiques* Van Hasselt's: die einzelnen Strophen und Gedichte finden sie ganz hübsch; aber das Ganze wird ihnen schliesslich lästig und verleidet durch die tactartige Gleichförmigkeit der Betonung, welche ihnen als müssige Spielerei erscheint. Woher diese Abneigung gegen einen metrischen Rhythmus in der Dichtung?

Schlussbemerkung

über den gemeinen franz. Vers.

Wie wir in der Einleitung gesehen, ist der Wortaccent im Französischen schwächer und der Satzaccent stärker, als in den anderen Sprachen Europas; sollten diese Eigenschaften der natürlichen Rede ohne Einfluss auf das Wesen der kunstmässig gebundenen Rede bleiben? Da jede lebensfähige Kunst auf der sichern Grundlage des natürlich Gegebenen sich aufbaut, so ist anzunehmen, dass auch der französische Vers (ähnlich wie die ungebundene Rede) hinsichtlich der Accentuirung von denen der anderen Sprachen sich unterscheide. Im Deutschen ist der Wortton so stark, dass er durch rohes Dazwischentreten jede ideale, poetische Empfindung stören — durch geeignete Verwendung nach idealem Maass und Verhältniss aber den Gefühls- und Gedankenschwung rhythmisch beflügeln kann. Im Französischen dagegen ist der Wortton so schwach, dass er im (gesprochenen) Verse ganz von selbst weit hinter den Satzton zurücktritt. Eine regelmässige Wiederkehr des Wortaccents an gleicher Stelle lenkt aber schliess-

lich doch die Aufmerksamkeit auf denselben; er macht sich dann stärker geltend, freilich in wenig naturgemässer Weise. Der Franzose wird diesen Vorgang als ein unberechtigtes Vordrängen des formalen Elements empfinden; daher vielleicht die Abneigung gegen den metrischen Rhythmus.

Der Stärke des Satzaccentes im Französischen (und der Schwäche des Wortaccents) entspricht die Wichtigkeit des Reims; für die letztere ist der Umstand bezeichnend, dass nur in der französischen Sprache die Blankverse keine Aufnahme gefunden haben. „De toutes les langues dérivées du latin (sagt Gramont, S. 40), la langue française est la seule où les vers sans rimes n'aient pu s'acclimater; on en a fait pourtant à plusieurs reprises, mais sans succès." In der volkstümlich-einfachen Dichtung des französischen Mittelalters sind Satz und Vers naturgemäss eins oder nahezu eins; das Princip der syntaktisch-rhythmischen Einheit herrscht auch in der dem Formalismus huldigenden Tragödie des 17. und 18. Jahrhunderts. Durchbrochen wird dasselbe im 16. Jahrhundert durch die Nachahmung der antiken Dichtkunst, sodann im 19. Jahrhundert durch den in die Kunst eindringenden Realismus, welcher in der Verskunst durch ein Drängen nach starkem charakteristischen Ausdruck sich kennzeichnet. Das zur Erzielung überraschender Effecte dienende enjambement, welches früher seltener vorkam, hat sich jetzt das Bürgerrecht erstritten; durch häufige Reimbrechung und umfassenden Periodenbau wird dem ermüdenden Eindruck einer ununterbrochenen Folge von abgemessenen Reimpaaren nunmehr erfolgreich entgegengewirkt. Dem erweiterten Gesichtskreis der heutigen gebildeten Gesellschaft vermag die „classische" Einförmigkeit nicht mehr zu genügen; die grössere Mannigfaltigkeit und Durchkreuzung der Gedanken, Gefühle, Wünsche und Leidenschaften scheint auch in der Verskunst, welche die poetische Darstellung derselben vermittelt, eine grössere Mannigfaltigkeit und Durchkreuzung der formalen Beziehungen zu bedingen.

Um nun die durch den Verlust der syntaktischen Einheit geschwächte rhythmische Einheit des Verses zu stärken,

empfiehlt die neuere, sogen. romantische Dichterschule nicht etwa eine auf systematische Anordnung der Accente gegründete Pflege des innern Versrhythmus: solche Forderungen erheben nur einige Gelehrte, deren Ansichten bisher geringe Anerkennung bei den Dichtern fanden und von denen nicht Wenige ausländischen Ursprungs sind, wie Scoppa, Graf v. Saint-Leu, Ackermann und die Belgier. Unter den französischen Dichtern zeigt sich allerdings Gramont in seiner *Prosodie* den Ideen Quicherat's über die Accentuirung des Verses zugänglich; aber seine Scandirung beweist, dass er für den Accent keineswegs ein deutliches und richtiges Gefühl besitzt. Zur Stärkung des bedrängten Versrhythmus empfehlen die maassgebenden Dichter, dem Charakter der französischen Rede und Verskunst gemäss, durch Beispiel und Lehre die sorgfältigste Pflege des Reims: „pas d'enjambement sans rime riche!" „La Rime suffit pour garder au vers son rhythme et son harmonie," sagt Banville [1]): „La Rime est l'outil, le moyen universel du vers; avec elle vous pouvez tout faire, et vous ne pouvez rien faire sans elle (S. 69). Dans la versification française, quand la Rime est ce qu'elle doit être, tout fleurit et prospère; tout décroît et s'atrophie, quand la rime faiblit. Ceci est la clef de tout, et on ne saurait avoir cet axiome trop présent à la pensée. Supposez la rime riche, brillante, solide, variée à la fois, comme elle doit l'être, statuaire et peintre, tour à tour épique, enjouée, terrible, délicate, bouffonne, habile à tout animer, à tout figurer, à tout faire vivre dans une forme simple et durable: il faudra supprimer comme inutile et le mot *enjambement* et l'idée qu'il représente (S. 88)."

Die Dichtung in gebundener Rede ist als eine Verbindung zweier Künste zu betrachten, der Poesie und der Tonkunst; nach Carrière und nach Kirchmann (§ 55) gehört die Verskunst der letztern an. Als die drei Grundelemente der

1) Banville handelt in seinem *Petit Traité de Poésie fr.* (1881) in eingehender Weise von den formalen Erfordernissen des Verses, aber nicht von dessen Accentuirung, scheint also den über dieselbe aufgestellten Theorieen und Forderungen (Quicherat, Becq de Fouq. etc.) wenig Wichtigkeit beizumessen; vgl. weiter vorn S. 16.

Tonkunst bezeichnet Dommer, S. 168: den Rhythmus, die Melodie, d. i. die geordnete Tonfolge (nämlich die einstimmige Folge von Tönen) und die Harmonie oder das gleichzeitige wohlgefällige Erklingen mehrerer Töne. Der Rhythmus ist nicht das einzige Element der Tonkunst, also wahrscheinlich auch nicht das einzige formale Element der Verskunst; die musikalische Entwicklung der französischen Verskunst ist vielleicht mehr nach einer andern Seite hin zu suchen. Hören wir zunächst den Aesthetiker Vischer (§ 856):

„Das rein quantitative Wesen der Rhythmik gewinnt eine qualitative Füllung, indem es in der Sprache als einem System articulirter und ausdrucksvoller Laute verwirklicht wird; hier treten zugleich Momente hinzu, welche der Melodie, der Klangfarbe, selbst der Harmonie analog sind, und dies wird um so mehr gefordert und der Fall sein, je weniger streng und organisch das reine rhythmische Gesetz zur Herrschaft gelangt: Die Vocale sprechen sich an sich in bestimmten Unterschieden der Höhe und Tiefe aus. [Das Vorherrschen der Vocale in den romanischen Sprachen und eine geeignete Folge derselben im Verse muss somit etwas der Melodie Verwandtes im Gefolge haben.] Eine neue Welt von musik-ähnlichen Modificationen bringt die Declamation hinzu: Belebungen, die teils der Scala, teils jenem Unterschiede der Stärkung oder Schwächung des einzelnen Tons angehören, der vom Tact-Accent wohl zu unterscheiden ist, teils der Beschleunigung oder Hemmung im Tempo entsprechen. [Becq de Fouquières nennt den französischen Vers „une véritable phrase musicale;" aus seinen Ausführungen ergiebt sich indessen, dass der Vortrag es ist, welcher durch ein kunstmässiges System von Pausen denselben in rhythmischer Hinsicht erst zu einer solchen machen soll. Es ist dies ein Beweis dafür, dass die Verskunst keine selbstständige, aus sich lebende Kunst ist: wenn sie nicht genug Elemente der Musik in sich aufgenommen hat, so muss sie eine andere Kunst, die der Declamation, zu Hülfe nehmen. Nach einer andern Theorie ist die Declamation dem französischen Verse insofern notwendig, als sie, durch eine Verstärkung des an

sich schwachen Worttons, den innern Versrhythmus kräftigen soll; s. unsere Einl., S. 8. Der Vortrag des deutschen Verses hingegen hat der Form desselben nichts Neues hinzuzufügen; er hat sich blos mit dem Ausdruck des Inhalts zu beschäftigen, die Form ist ihm fertig gegeben.] Die Wiederkehr des Verses endlich und besonders die des symmetrischen Wechsels in der Strophe wird zwar nur successiv vernommen; aber das innere Gehör fasst das Nacheinander doch wie in ein gleichzeitiges Tönen zusammen, und dadurch nähert sich der Eindruck entfernt dem Gefühle der musikalischen Harmonie. Diese Anklänge an die Musik verstärken sich, wo die Rhythmik sich mit dem Reim verbindet; doch hängt damit Verlust auf der andern Seite zusammen." So weit Vischer; dem Inhalt seiner beiden letzten Sätze entspricht die Tatsache, dass die französische und die romanische Verskunst überhaupt, welche wegen des schwächern Worttons den innern Versrhythmus nicht so wie die deutsche ausbilden konnte, die Formvollendung der Poesie mit Vorliebe in Reichtum und Verschlingung der Reime und kunstvollem Strophenbau erstrebt.

„La versification," sagt Barthélemy, *Voy. d'Anach.* V. 401, „consiste dans l'art naturel de donner aux vers une succession harmonieuse de sons." Für den französischen Vers scheint diese Forderung des harmonieux sich mehr auf das rein Phonetische, als auf das Rhythmische zu beziehen. Zum Bereich des Phonetischen gehört das Verbot des Hiatus, welches der französischen Verskunst charakteristisch ist. Quicherat hat in seinem *Traité de versific. fr.* ein Kapitel „De l'harmonie en général," in welchem er von den phonetischen Erfordernissen des Verses handelt: „Le poëte (sagt er S. 120), en adoptant le rhythme cadencé du vers, s'est engagé à offrir à l'oreille un charme qu'elle ne trouve pas dans la prose. A plus forte raison doit-il choisir, parmi les mots qui se présentent à lui, ceux qui sont les plus doux à prononcer, et faire en sorte que leur mélange produise encore une agréable impression." Der Comparativ „à plus forte raison" deutet an, dass Quicherat, welcher einer der

ersten sich eingehend mit der Accentuirung des französischen Verses beschäftigte, dennoch den phonetischen Wohlklang desselben über den rhythmischen stellt. Als Fehler gegen die Harmonie des Styls bezeichnet er das Zusammenstossen von Consonanten und das von Vocalen, die Aufeinanderfolge harter, rauher Consonanten, das wiederholte Auftreten desselben Lautes oder derselben Sylbe, das Reimen der Cäsursylben unter einander oder mit der Endsylbe des Verses, u. s. w. (mit dem letzten Verbot gerät er auf das Gebiet des Rhythmischen, da der Reim von rhythmischer Wirkung ist). Boileau lehrt:

> Il est un heureux choix de mots harmonieux;
> Fuyez des mauvais sons le concours odieux.

Auch hier wird die Forderung des harmonieux vor Allem auf das rein Lautliche zu beziehen sein, denn da, wo Boileau vom Rhythmischen, von der „cadence," spricht, ist nur von der Cäsur die Rede. Will man wissen, was unter „mauvais sons" und „concours odieux" Alles zu verstehen ist, so untersuche man bei Quicherat a. a. O. die als kakophonisch bezeichneten zahlreichen Beispiele: der Deutsche wird staunen über die Empfindlichkeit des französischen Ohres! Wie die historische Entwicklung der französischen Sprache das erfolgreichste Streben nach Abschleifung aller Rauhheiten des überkommenen Idioms, nach Tilgung jeder Härte und Schwierigkeit der Aussprache darstellt, so verlangt der Franzose von der Sprache der Poesie, als der ideal vervollkommneten Redeweise, im höchsten Grade die Eigenschaften der Milde, Glätte und Leichtigkeit des lautlichen Materials. Le Batteux verlangt von der Sprache der Poesie: „Il faut que les consonnes et les voyelles soient tellement mêlées et assorties qu'elles se donnent par retour les unes aux autres la consistance et la douceur; que les consonnes appuient, soutiennent les voyelles, et que les voyelles à leur tour lient et polissent les consonnes" (s. Quich. 121). Noch deutlicher drückt sich Voltaire aus: „C'est le mélange heureux des voyelles et des consonnes qui fait le charme de la versification." Der Franzose zeigt sich weit empfindlicher gegen

Consonanten- u. sogar gegen Vocalstösse, als gegen Tonsylbenstösse [1]). In der modernen deutschen Dichtung dagegen trägt uns der ebenmässig treibende Fluss des Rhythmus über alle Rauhheiten und Fährlichkeiten unseres consonantenstarrenden Idioms mit Leichtigkeit hinweg. — Der phonetische Wohlklang des französischen Verses ist als ein musikalisches Moment desselben zu betrachten.

Francis Wey sagt S. 440 und 481: „La préoccupation de la musique est sensible dans les chansons de Remi Belleau, de Marot et surtout de Ronsard. Plus tard, le lyrisme a fait place à la déclamation.... Notre langue, quand elle se plie à la versification, se propose souvent un autre but que le sentiment ou que la peinture des objets: le but de correspondre au penchant satirique de l'esprit français. La poésie de l'esprit occupe une large place dans les chefs-d'oeuvre de nos écrivains." Eine wiederholte Erwägung der maassgebenden Momente — bei welchen der naturgemässe, unabweisbare Einfluss des eigenartig so schwachen und nicht selten subjectiv schwankenden Worttones (s. S. 5) auch der gebundenen französischen Rede sich deutlich geltend macht [2]) — führt uns zu der Ansicht: dass die französische Verskunst weniger einen rhythmischen, rhapsodirenden, sondern eher einen declamatorischen, rhetorischen Charakter trägt [3]).

1) Dies erklärt sich zum Teil aus der Schwäche und Nachgiebigkeit des französischen Wortaccents. Z. B. in den obigen Versen von Boileau finden sich zweimal Tonsylben neben einander: heu*reux choix,* mau*vais sons;* der Franzose liest diese Sätze aber so, dass keine Tonsylbenstösse zu hören sind: „Il est un **heureux choix**... Fuyez des **mauvais sons**..."

2) Das Verstummen des dumpfen e-Lautes am Ende mehrsylbiger Wörter, welches auch beim Vortrag von Versen vorherrscht (allen gegenteiligen Forderungen und frommen Wünschen zum Trotz), kann ebenfalls nicht ohne Folgen bleiben.

3) Abbé d'Olivet vergleicht den Numerus des französischen Verses mit dem oratorischen Numerus der Griechen und Römer (allerdings nicht nach dem Accent, sondern nach der vermeintlichen Quantität der Sylben, also immerhin nach dem damals anerkannten prosodischen Werte derselben; vermutlich auch nach dem allgemeinen Eindruck des Tonfalls), S. 306: „...On ne sauroit conclure que la versification Françoise soit dépourvue de nombre; puisque nos Poëtes se trouvent précisément dans le cas où étoient les Orateurs, et Grecs et Latins. Ils n'avoient point de régles fixes pour la distribution des longues et des bréves dans leur prose, mais ils ne laissoient pas de les distribuer avec art; et nos Poëtes ont la même facilité, d'où résultent les mêmes avantages."

Welche der beiden Richtungen die vorzüglichere sei, darüber urteilt, bei allem Raisonnement, schliesslich doch das Gefühl, der Geschmack: und dieser Geschmack wird je nach der Beanlagung des Individuums, der Race und des Zeitgeistes ein verschiedener sein.

RESUMÉ.

In den quantitirend-metrischen Versen Rapin's sind die Längen des metrischen Schema's überwiegend durch Tonhebungen, die Kürzen noch überwiegender durch Tonsenkungen wiedergegeben; es zeigt sich somit eine gewisse Tendenz, die quantitirende Prosodie in eine qualitirende überzuleiten. Nur im anapästischen Metrum findet diese natürliche Neigung ihr volles Genüge; sie wird an ihrer Entfaltung gehindert einesteils dadurch, dass weitaus die meisten der nachgeahmten Maasse wegen der Zahl und Stellung ihrer Längen zu einer accentuirenden Nachbildung in franz. Sprache schlecht geeignet sind — andernteils dadurch, dass der Autor nur männliche Versendungen zulässt und somit den fallenden Versschluss des lateinischen Metrums stets in einen entschieden steigenden verwandelt. Nach denselben Principien sind die metrischen Verse von Passerat, Pasquier, Callier, Sainte-Marthe und Aubigné construirt; doch pflegt bei ihnen, besonders bei dem Letztgenannten, das Zusammenfallen von Versaccent und Wortaccent in etwas geringerem Grade stattzufinden, als bei Rapin. Zu bemerken ist, dass die metrischen Verse der bisher genannten Autoren zum grössten Teil gereimt sind, diejenigen von Baïf aber sämmtlich reimlos.

Rapin hat auch Verse in einem frei gewählten, rein anapästischen Metrum verfasst. Es findet in denselben ein vollständiges Zusammenfallen von Versaccent und Wortaccent statt: sie sind somit als accentuirend-metrische Verse zu bezeichnen (S. 29). Auch der zweite Hemistich des leonischen Pentameters (S. 19), sowie ein in der alcäischen Strophe enthaltener Zehnsylbner (S. 27) sind als accent.-metrische Verse zu betrachten; als annähernd acc.-m. der „sap-